



UNIVERSITÀ  
DEGLI STUDI  
FIRENZE

# FLORE

## Repository istituzionale dell'Università degli Studi di Firenze

### Arrigoni Architetti 000\_010 progetti

Questa è la Versione finale referata (Post print/Accepted manuscript) della seguente pubblicazione:

*Original Citation:*

Arrigoni Architetti 000\_010 progetti / F. Arrigoni. - STAMPA. - (2010), pp. 1-120.

*Availability:*

This version is available at: 2158/400225 since: 2015-10-14T10:00:36Z

*Publisher:*

Dipartimento di Architettura - disegno storia progetto/Blurb

*Terms of use:*

Open Access

La pubblicazione è resa disponibile sotto le norme e i termini della licenza di deposito, secondo quanto stabilito dalla Policy per l'accesso aperto dell'Università degli Studi di Firenze (<https://www.sba.unifi.it/upload/policy-oa-2016-1.pdf>)

*Publisher copyright claim:*

(Article begins on next page)

ARRIGONI ARCHITETTI

000\_010 progetti







Copyright 2010 by Arrigoni Architetti.

The book author retains sole copyright to his or her contributions to this book.

testi / textes

impaginazione / graphic design

fotografie / photography

traduzioni / translation

Fabrizio Arrigoni

Arrigoni Architetti

Giovan Battista Romboni

Beatrice Speranza

Susan Scott

AA PROJECTS 02

ISBN 978-88-96080-05-4

Edizioni Dipartimento di Architettura - Disegno Storia Progetto

Università degli Studi di Firenze

The Blurb-provided layout designs and graphic elements are copyright Blurb Inc., 2009. This book was created using the Blurb creative publishing service. The book author retains sole copyright to his or her contributions to this book.

*et pro istis est ratio ista quia “frusta fit per plura quod potest fieri per pauciora”*

Guglielmo di Ockham, *Summa totius Logicae*, I, 12



CRETICVS  
EDIT DED  
LVSEST  
LADERINT  
HVS DES  
NALLV  
SVADE  
E SVVIT  
OVIFV  
INTVS  
NITHES  
VSGRA  
ISADIAN

dieci punti in veste di prolusione

- 01 l'architettura è presenza, stazione di una forma costruita
- 02 la forma – μορφή και είδος – è l'espressione razionale di un pensiero
- 03 la forma è ritmo, struttura, di materie
- 04 si costruisce perché si abita
- 05 l'architettura è nodo di grazia e necessità
- 06 l'architettura è fatto collettivo, comunque *res publica*
- 07 l'architettura è un sistema di morale, ovvero *une promesse de bonheur*
- 08 l'architettura mette in opera il luogo riscrivendone il volto e il destino
- 09 l'architettura mette in opera la memoria riordinandone la voce e il senso
- 10 l'architettura mette in opera le tre modalità del tempo ma il suo fine, la sua fine, è la rovina

*ten points as introduction*

- 01 *architecture is presence, station of a built form*
- 02 *form – μορφή και είδος – is the rational expression of a thought*
- 03 *form is rhythm, structure, of materials*
- 04 *one builds because one inhabits*
- 05 *architecture is the juncture of grace and necessity*
- 06 *architecture is a collective thing, in any case a res publica*
- 07 *architecture is a moral system, that is to say une promesse de bonheur*
- 08 *architecture actuates the place by rewriting its face and its destiny*
- 09 *architecture actuates memory by reorganizing its voice and its meaning*
- 10 *architecture actuates the three modes of time but its end – its aim and its termination – is ruin*



INTRODUZIONE di Adolfo Natalini

INTERVISTA di Annalisa Rustici

000\_010 - PROGETTI 1999 2008

– CAMPANILE RUPESTRE

1999 1° premio  
concorso di idee

*Chiesa Oggi architettura e comunicazione*, Milano  
progetto Fabrizio Arrigoni, Marco Arrigoni  
arte maestro Igor Mitoraj

– AMPLIAMENTO EDIFICIO SCOLASTICO

1999 1° premio

concorso di progettazione  
comune di Soragna (Parma)  
progetto Fabrizio Arrigoni, Marco Arrigoni  
ingegneria Studio Techné

– CAPPELLA DEI DEFUNTI DEL MARE

2001

esercizio

Viareggio (Lucca)

progetto Fabrizio Arrigoni, Marco Arrigoni

– GIPSOTECA DELLA SCULTURA ITALIANA DEL XX SECOLO

2002 3° premio

concorso di progettazione  
comune di Casalbeltrame (Novara)  
progetto Fabrizio Arrigoni, Marco Arrigoni, Damiano Dinelli  
ingegneria Studio Techné

– SCUOLA MATERNA E ELEMENTARE

2003 1° premio

concorso di progettazione  
comune di Bagno a Ripoli (Firenze)  
progetto Fabrizio Arrigoni, Marco Arrigoni, Damiano Dinelli  
ingegneria Studio Techné

– TORRE BELVEDERE

2004 2° premio

concorso di progettazione  
Cassa di Risparmio di Volterra, Volterra (Pisa)  
progetto Fabrizio Arrigoni, Marco Arrigoni, Damiano Dinelli  
ingegneria Studio Techné

– EDIFICIO PER UFFICI

2004 3° premio

concorso di progettazione a inviti  
Despina s.p.a. Zola Predosa (Bologna)  
progetto Fabrizio Arrigoni, Marco Arrigoni, Damiano Dinelli  
progetto del verde Marinella Spagnoli  
ingegneria Studio Techné

– CANTINA VINICOLA

2005 in corso di realizzazione

Azienda Vitivinicola Toppa Lombarda, Chianche (Avellino)  
progetto Fabrizio Arrigoni, Marco Arrigoni  
ingegneria Studio Techné

– COMPLESSO PARROCCHIALE DEL SACRO CUORE

2006 2° premio

concorso di progettazione a inviti  
Conferenza Episcopale Italiana  
diocesi di Guastalla, Reggio Emilia  
progetto Fabrizio Arrigoni, Marco Arrigoni, Damiano Dinelli  
progetto del verde Marinella Spagnoli  
arte maestro Ivan Theimer  
ingegneria Studio Techné

– NUOVA SEDE DEGLI ORDINI PROFESSIONALI

2008 2° premio

concorso di progettazione  
Le Professioni di Pistoia s.p.a.  
Pistoia  
progetto Fabrizio Arrigoni, Marco Arrigoni, Damiano Dinelli  
ingegneria Studio Techné

BIBLIOGRAFIA

PROFILO





*Note al margine a dieci progetti degli Arrigoni*

Fabrizio e Marco Arrigoni sono fratelli e insieme a Damiano Dinelli lavorano sotto il nome collettivo di Arrigoni Architetti. I dieci progetti raccolti in questo libro costituiscono una significativa selezione del loro lavoro tra il 1999 e il 2008 (avrei potuto dire «del primo decennio del terzo millennio», ma questo avrebbe dato un tono millenarista a progetti che, al contrario, sono la produzione spontanea e normale di una lunga ininterrotta giornata di lavoro...).

I fratelli Arrigoni e Damiano Dinelli sono fuori dallo spazio e fuori dal tempo. Il loro laboratorio d'architettura – atelier, come lo definiscono nella loro biografia – è nel piano basso dell'ultima residenza di Giacomo Puccini, la casa che egli stesso volle a Viareggio. La villa, progettata dall'architetto Vincenzo Pilotti nel 1921 con interventi di Galileo Chini, fu il luogo dove il maestro compose *Turandot*. La famiglia Arrigoni l'abita dagli anni '60 e nel tempo ha costruito un luogo talmente intriso di memorie e lavoro da sembrare antichissimo e imperituro nonostante i numerosi segni lasciati dal trascorrere delle stagioni.

Il laboratorio-biblioteca è una sorta di giacimento archeologico dove gli strati di disegni, scritti, fotografie, avanzi di modelli si soprammettono in un ordine caotico e sincretico. Dall'accostamento casuale di elementi nascono le condizioni per nuovi lavori o per nuove letture di vecchi progetti. L'uso di tecniche pittoriche – pastelli, acquerelli, tempere, olio – rende il laboratorio più simile a una bottega che non a uno studio tecnico. Gli Arrigoni amano tecniche desuete e anche se recentemente convertiti all'uso delle grafiche computerizzate il laboratorio trabocca di elaborati a tecnica mista: uno dei loro ultimi sogni è la fabbricazione artigianale della carta. Sospesi tra arcaico e moderno i loro disegni si riempiono di composite, non sempre prevedibili magie....

Il Dinelli, parallelamente all'attività con lo studio Arrigoni, porta avanti una sua attività a Colonia, dove vive da molti anni: a lui si devono le numerose occasioni professionali che lo studio ha avuto in Germania. Poi, d'estate, scende a Viareggio a lavorare. Talvolta, fuori stagione, si ritrovano nelle passeggiate lungomare, nel vento e nel sole invernale con la spiaggia

deserta e la corona delle Apuane a chiudere l'orizzonte; una scena i cui protagonisti sembrano tratti da una pellicola felliniana. Ma se il Monaldo dei vitelloni riesce a partire, fuggendo una realtà che gli sembra chiusa e provinciale, i Nostri non aspirano a nessuna fuga: hanno già tutto il mondo a portata di mano.

Il libro presenta progetti non – o non ancora – costruiti e si avvale di un poderoso corredo iconografico. Nel libro appaiono tre tipi di grafici: i quaderni, i disegni tecnici (inclusi i modelli) e le tavole sinottiche.

I quaderni, di cui Fabrizio Arrigoni fa un uso costante e maniacale, sono la replica di quelli che usava Le Corbusier. Oggetti d'affezione, al pari dei taccuini di Chatwin, accompagnano le sue giornate. Contengono appunti, scritture, citazioni, annotazioni o impressioni di altri architetti e straordinari disegni, lontanissimi dalla tecnica dello schizzo. La maggioranza dei disegni (spesso a doppia pagina) sono minuziose prospettive a matita complete di ombre, effetti di luce, textures, compresse in uno spazio di pochi centimetri. Raffigurano architetture severe progettate per essere abitate più dalle ombre che dagli esseri umani. Altri disegni portano sulla pagina paesaggi, case, opere d'arte; l'occhio del disegnatore sembra gareggiare con la macchina fotografica in una ricerca di verosimiglianza. Le asperità della roccia, le vene di una pietra, la filigrana dei rami di un albero, le pieghe di una figura in un affresco ottengono la stessa spasmodica attenzione. Ma un osservatore scrupoloso noterà come l'attenzione sia concentrata solo su certi elementi che per ragioni sconosciute potranno generare altre immagini e altri progetti, che il disegnatore estrae dall'infinito catalogo di possibilità. Disegno dal vero e disegno dal falso non si contrappongono, ma l'uno fluisce nell'altro in una sorta di circolarità dove vedere, ricordare e immaginare sono momenti simultanei. I disegni dei quaderni sono esercizi di virtuosismo. Nello spazio minimo e compresso della pagina (cm 9,8 x 16,9) raffigurano e immaginano mondi. Un frammento della decorazione scultorea di una chiesa lucchese, un particolare di un quadro di Lorenzo Viani, una piazza di Volterra o la parete di una cava di marmo sono indagate e restituite con una lucidità iperrealistica che confina con una psicosi monomaniacale. Quando si dilatano a occupare la coppia di pagine contrapposte l'acutezza dello sguardo e la meticolosità del segno non lasciano spazio all'indeterminatezza romantica né all'approssimazione avanguardistica. Ogni astrazione è decisamente negata – eppure proprio in questa rinuncia sta il tratto ambiguo, metafisico del disegno: nella sua perfezione, quasi di foto in bianco e nero, risiede l'interrogazione sulla sua finalità. L'osservatore è spinto oltre la cosa rappresentata alla ricerca di un'altra realtà nascosta.

I disegni tecnici sono semplici ed essenziali, utilizzando una grafia standardizzata fatta di linee nere di diverso spessore. Salvo rarissime eccezioni le linee sono dritte e ortogonali.

Le linee a forte spessore (le murature) diventano spesso delle tratteggiate per le aperture. Questa semplicità paradigmatica allontana i disegni dalla produzione corrente presentata dalle riviste, dove le linee sono di solito distorte, ondulate, evanescenti, indicando architetture deformi o dissolute. I disegni tecnici, generati da un'attitudine razionale verso il mondo della costruzione, additano architetture solide e dignitose, dove la variazione rimanda sempre a un tema, un *leitmotiv* di forza e durata.

Le tavole sinottiche radunano nello stesso foglio una vista prospettica, un planivolumetrico e uno schizzo. A prima vista sono monocrome in bianco e nero; poi, continuando a guardarle, altri colori appaiono dal fondo, quasi in uno specchio oscuro: un'ombra dorata su un cipresso, un cilestrino di cielo, la luce calda di una pietra, un oro antico d'immagine sacra, il grigio ghiacciato di un vetro. Tutti colori sommessi, toni bassi, non usati nelle produzioni grafiche contemporanee cariche dei colori violenti del verosimile. Nelle viste prospettiche, ridotti al minimo gli sfondi naturalistici, esclusa la presenza umana, assenti gli effetti speciali, l'architettura «sta fredda e silente».

La lettura dei progetti è facilitata dalla conoscenza di altri lavori degli Arrigoni, non presenti in questa pubblicazione. Mi riferisco soprattutto agli allestimenti delle esposizioni per la Fondazione Centro Studi sull'Arte Licia e Carlo Ludovico Ragghianti nei locali del convento del San Michele a Lucca. In questi lavori gli Arrigoni mostrano una strabiliante ricchezza di risultati ottenuti con la povertà di mezzi dettata dall'economia e dal destino effimero dell'intervento. In ogni allestimento hanno creato ambientazioni affascinanti per le opere d'arte, anche quando quest'ultime erano quasi evanescenti e generate dai nuovi media (foto, video). Pareti, pavimenti, soffitti, supporti e ausili espositivi formavano di volta in volta scenografie o stanze, luoghi segreti o aperti, dispositivi al servizio delle opere ma sempre dotati di una loro identità specifica. Una conoscenza autentica dei materiali e delle tecniche costruttive ha permesso loro, in più occasioni, di ottenere effetti inattesi seppure originati da prassi tradizionali. Questo lungo lavoro sugli oggetti e sugli ambienti e questa lunga pratica artigianale, unita a una inesaurita passione per il fare, rende complessi e materici i loro laconici disegni tecnici e ci assicura sulla loro possibile traduzione in opere sapientemente costruite.

Si potrebbero rintracciare i maestri, le figure di riferimento di questi progetti. In una intervista Fabrizio Arrigoni citava Aldo Rossi e Adolfo Natalini e gli architetti del novecento italiano, da Pagano e Muratori fino a Gregotti, Purini, Venezia ma soprattutto i «maestri involontari, cioè le città e i paesaggi, le architetture e le opere quotidianamente incontrate, attraversate, introiettate». Ma più che queste referenze architettoniche sono leggibili le referenze letterarie, attraverso citazioni tratte dalla sterminata e caotica biblioteca sotterranea degli Arrigoni. I progetti sono sempre accompagnati da una

narrazione che poco spartisce con una relazione tecnica: qui affiorano le tracce di filosofi e poeti antichi o l'eco di prosatori eccentrici. I testi di Fabrizio Arrigoni, apparsi in numerose pubblicazioni, mostrano una singolare vena poetica sostenuta da una vasta cultura capace di elaborare e trasmettere idee. A differenza dei disegni dove lo sguardo è spasmodicamente concentrato su una sola immagine, nella scrittura lo sguardo descrive una serie di spirali allontanandosi dal centro per esplorare territori diversi. C'è una specie di vagabondaggio del pensiero che cercando collegamenti tra realtà diverse spesso incappa in rivelazioni sorprendenti. Una lieve vertigine prende il lettore dei racconti che accompagnano i progetti, in essi infatti domina un linguaggio colto e arcaico, intriso di buone letture, dove i termini greci e tedeschi galleggiano nel tentativo di ancorare le parole ai concetti più primitivi, ai fondamenti più lontani del discorso.

I progetti degli Arrigoni testimoniano una ricerca paziente all'interno degli statuti dell'architettura. Anche le divagazioni letterarie o filosofiche dei testi che li accompagnano possono ricondursi a un nocciolo duro ovvero al tentativo di ricostruzione di una lingua comune, una *koinè*, che sembra scomparsa in una contemporaneità sempre più babelica. Valutati nel loro insieme, segno dopo segno, si riconosce il tentativo di costruire una coerenza, una comune direzione nella contingenza che serba qualcosa d'eroico. Niente è più eroico della lotta quotidiana tra necessità e desiderio. Un'antica perseveranza da pescatore, una stralunata vena di follia presente nei loro compaesani vageri descritti da Viani, traspaiono dalla pulsione a ripetere, attraverso varianti innumeri, lo stesso tema.

I progetti degli Arrigoni battono la pericolosa strada dell'anacronismo, pericolosa in tempi come quelli attuali pervasi dall'idolatria del moderno contemporaneo, tempi smemorati dove una totale amnesia unita al sonno della ragione produce solo mostri – prodigi e nefandezze. «La vera architettura è anacronismo vivente, nel senso che con nuovi materiali può dire cose antiche, dimenticate, perdute» (A. R. Burelli, *È l'architettura ancora insegnabile?*, Aión edizioni 2010). Ma oltre all'uso sapiente dei nuovi materiali il loro anacronismo consiste nel praticare i principi classici della composizione architettonica, componendo le singole parti che corrispondono alle diverse esigenze in un tutto armonico: un organismo articolato gerarchicamente dove gli spazi serviti e gli spazi serventi, la grande lezione di Louis Kahn, si ordinano tramite percorsi.

Ogni progetto è frutto di una storia, una vicenda che prende spunto da fonti diverse: sociali, letterarie, artistiche, geografiche, mitologiche. La narrazione poi si sposta sul terreno dell'architettura, usando i suoi statuti disciplinari e le sue materie. Ne deriva una trama, una commistione fitta e scarna, appassionata e algida, dove la normalità dei mezzi produce risultati comunque esemplari. I progetti ottengono il massimo con il minimo dispendio di energie creative.



Marginal gloss on ten Arrigoni projects  
by Adolfo Natalini

*Fabrizio and Marco Arrigoni are brothers; together with Damiano Dinelli they work under the collective name of Arrigoni Architetti. The ten projects collected in this book represent a significant selection from their work between 1999 and 2008 (I would have liked to say «the first decade of the third millennium», but this would have given a millenarian tone to projects that, on the contrary, are the spontaneous, normal production of one long, uninterrupted work day...).*

*The Arrigoni brothers and Damiano Dinelli are outside space and time. Their architecture office – atelier, they call it in their biography – is on the ground floor of Giacomo Puccini's final residence, the house that he himself commissioned in Viareggio. The villa, designed by the architect Vincenzo Pilotti in 1921 with contributions from Galileo Chini, is the place where Puccini composed Turandot. The Arrigoni family has lived there since the 1960s, and over time has constructed a place so soaked in memories and work as to seem ancient, everlasting despite the signs left by the passage of the seasons.*

*The library-workshop is a sort of archeological deposit where the strata of drawings, writings, photographs, and left-over pieces of models are layered on top of each other in a chaotic, syncretic order. The chance juxtaposition of elements creates the conditions for new works or new readings of old projects.*

*The use of painting techniques – pastels, watercolors, tempera, oils – makes the office more similar to an artist's workshop than to a technical studio. The Arrigoni brothers like outmoded techniques, and even if they are recent converts to the use of computer graphics, their workshop overflows with mixed-media artifacts – one of their most recent desires is to make their own paper. Suspended between archaic and modern, their drawings are filled with a composite magic...*

*Dinelli, along with his work with the Arrigoni firm, has his own business in Cologne, where he has lived for many years; owing to him, Arrigoni Architects have had numerous professional opportunities in Germany. In the summer he comes down to Viareggio to work. Sometimes, in the off-season, they meet on*



*the seaside promenades, in the winter wind and sun with the deserted beach and the crown of Apuan Alps closing off the horizon: a scene where the protagonists seem to have stepped out of a Fellini movie. But if Monaldo of Vitelloni manages to leave, fleeing from a reality that seems to him closed-in and provincial, our friends do not aspire to any sort of flight: they already have the whole world at their fingertips.*

*The book presents projects not – or not yet – built, supported by extensive illustrations. In it appear three types of graphic elements: notebooks, technical drawings including models, and synoptic tables.*

*The notebooks, which Fabrizio Arrigoni uses constantly and maniacally, are the replica of those adopted by Le Corbusier. Objects of affection, in the same way as Chatwin's notebooks were, they are his daily companions. They contain jotted notes, writings, quotations, annotations or impressions of other architects, and extraordinary drawings, far removed from the technique of a sketch. The majority of the drawings – often double-page spreads – are meticulous pencil perspectives complete with shading, light effects, and textures, compressed into the space of a few centimeters. They are austere constructions designed to be inhabited more by shadows than by human beings. Other drawings bring landscapes, houses, art works onto the page; the draftsman's eye seems to compete with the camera in a search for verisimilitude. The cragginess of a rock, the veins in a stone, the filigree of tree branches, the folds of drapery on a figure in a fresco receive the same agonizing attention. But a scrupulous observer will note how his attention focuses only on certain elements that for unknown reasons can generate other images and other projects, which Fabrizio draws forth from the boundless catalogue of possibilities. Drawings from life and fabricated designs are not in opposition, but flow into each other with a sort of circularity in which seeing, remembering, and imagining are simultaneous moments. The drawings in the notebooks are virtuoso exercises. In the minimal, compressed space of a page – more or less 4 x 7 inches – they reproduce and imagine worlds. A fragment of a sculpted decoration from a church in Lucca, a detail from a picture by Lorenzo Viani, a square in Volterra, or the wall of a marble quarry are investigated and reproduced with a hyperrealistic clarity that borders on monomaniacal psychosis. When they expand to occupy two facing pages, the keenness of his glance and his meticulous line leave no room for romantic indeterminacy or avant-garde approximation. All abstraction is decisively refuted – and yet the drawing's ambiguous, metaphysical characteristic lies right in this refusal: in its perfection, almost that of a black-and-white photo, resides the question about its purpose – and the observer is pushed beyond the thing represented in search of another, hidden reality.*

*The technical drawings are simple and essential, utilizing a standardized handwriting made up of black lines of varying widths; with very few exceptions, the lines are straight and*

orthogonal. The thick lines – the walls – often are dotted to indicate openings. This paradigmatic simplicity distances the drawings from the current production appearing in magazines, where the lines are usually distorted, waving, evanescent, indicating a deformed or dissolving architecture. The technical drawings, generated by a rational attitude towards the world of construction, indicate solid, dignified architectural structures, where variations always hark back to a theme, a leitmotiv of strength and duration.

The synoptic tables unite on one sheet a perspective view, a plan, and a sketch. At first sight, they seem to be black-and-white monochromes; but then, as you continue to look at them, other colors emerge from the background, as though in a dark mirror: a golden shadow on a cypress tree, the blue of the sky, the warm light of a stone, the ancient gold of a sacred image, the icy gray of glass. All are subdued colors, low tones, not used in contemporary graphic productions laden with the violent colors of verisimilitude. In the perspective views, where the naturalistic backgrounds are reduced to a minimum, the human presence is excluded and special effects eschewed: the architecture «stands cold and silent».

A reading of the projects is facilitated by a knowledge of other works by the Arrigoni architects not included in this publication. I am referring above all to the installations designed for the shows for the Fondazione Centro Studi sull'Arte Licia e Carlo Ludovico Ragghianti mounted in the convent of San Michele in Lucca. These works manifest an astonishing richness of results obtained with the poverty of means dictated by economic reasons and by the ephemeral fate of the work. In each installation they have created intriguing settings for the art works, even when these were practically evanescent, generated by the new media (photography, video). Walls, floors, ceilings, supports and display aids created in turn stage sets or rooms, secret or open spaces, devices at the service of the works but always supplied with a specific identity of their own. A genuine knowledge of materials and building techniques enabled the Arrigoni brothers, on more than one occasion, to achieve unexpected effects even while originating from traditional practices. This long labor on objects and environments and this prolonged artisanal practice, joined with a boundless passion for the process of making, gives their laconic technical drawings complexity and a strong feeling for material and reassures us about the possibility of their translation into masterfully constructed works.

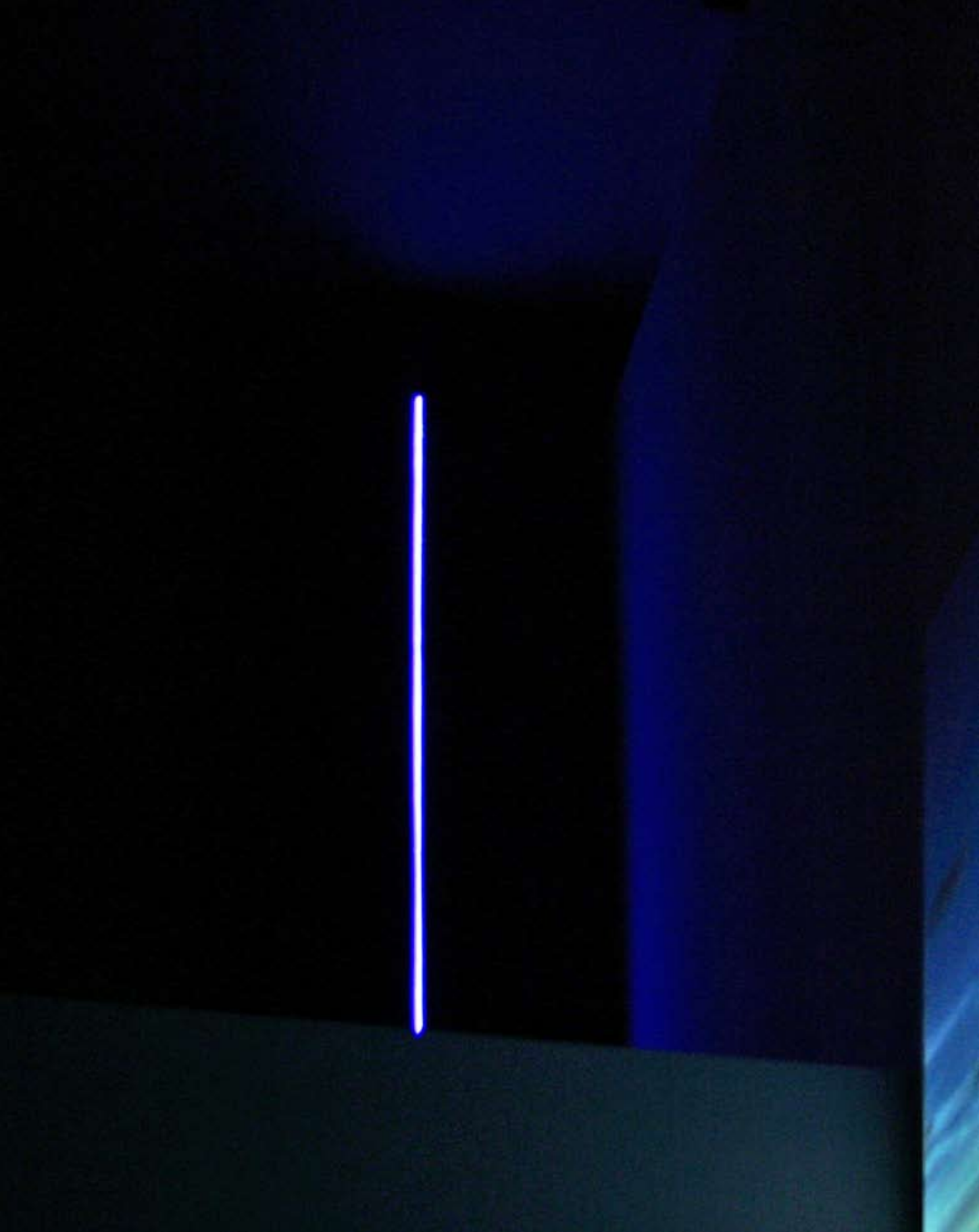
We could trace the teachers, the figures of reference for these projects. In an interview, Fabrizio Arrigoni cited Aldo Rossi and Adolfo Natalini and the twentieth-century Italian architects, from Pagano and Muratori up to Gregotti, Purini, and Venezia, but above all the «involuntary teachers, that is to say the towns and landscapes, the architecture and works met, traversed, and unconsciously incorporated every day». But more than these architectural references, literary references can be read in the quotations lifted from the Arrigonis' boundless, chaotic

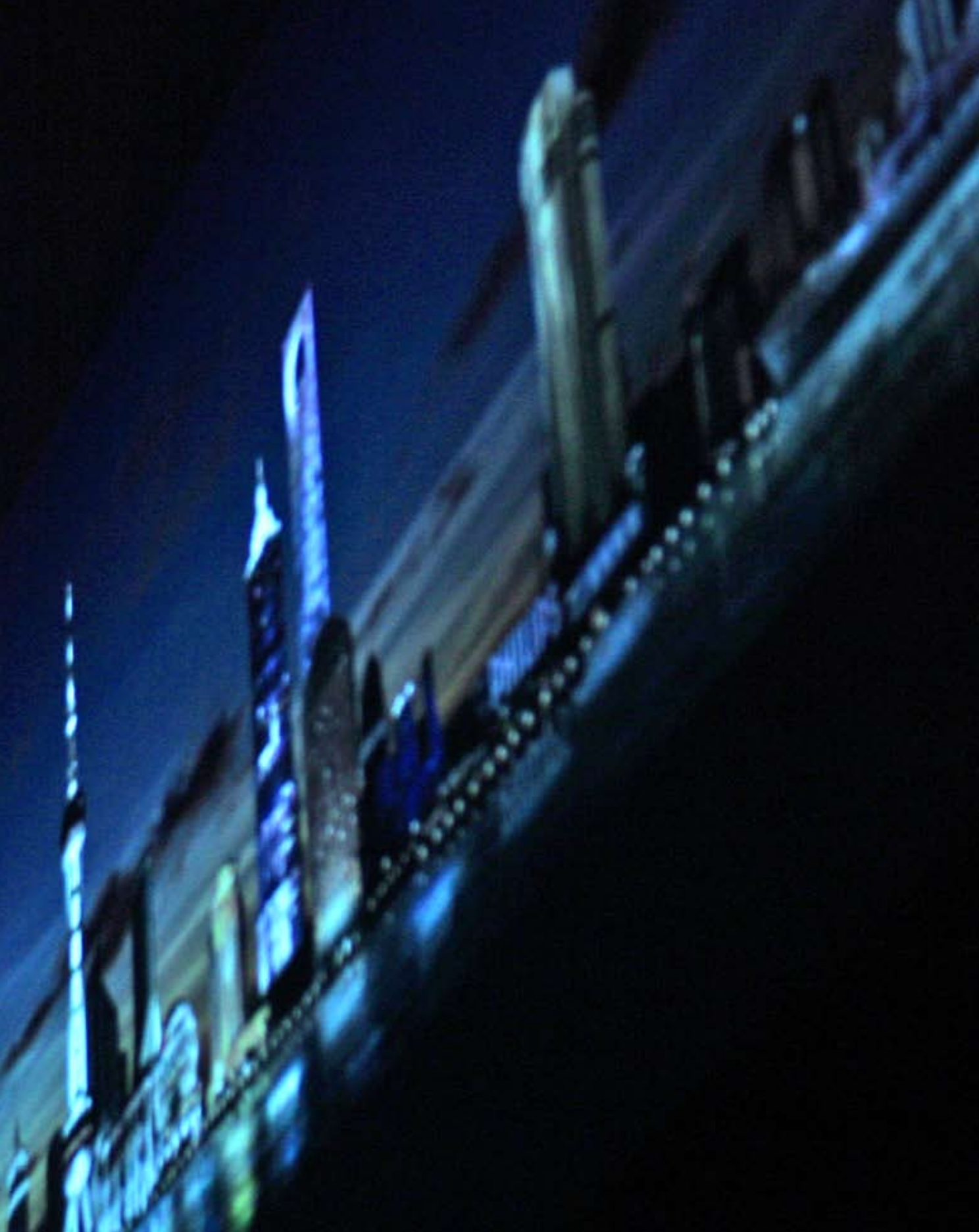
underground library. The projects are always accompanied by a narrative that has very little in common with a technical report: surfacing here are traces of ancient philosophers and poets or the echo of eccentric prose writers. Fabrizio Arrigoni's writings, which have appeared in numerous publications, show a singular poetic vein sustained by a vast culture capable of working out and transmitting ideas. As opposed to the drawings, where his glance is maniacally fixated on just one image, in his writings his gaze spirals out from the center to explore different territories – his thought meanders as it seeks the connections between various realities, and in so doing often comes up upon surprising revelations. The reader grows slightly dizzy reading the stories that accompany the projects – in them a cultured, archaic language prevails, imbued with intelligent reading, where Greek and German terms float in the attempt to anchor words to more primeval concepts, to the most distant foundations of the discourse.

The Arrigoni projects bear witness to their patient research in the founding principles of architecture. Even the literary or philosophical digressions in the accompanying texts can lead to an unchanging core, which is the attempt to reconstruct a shared language, a *koinè* that seems to have been lost in a contemporary scene that more and more resembles the Tower of Babel. Evaluated as a whole, sign after sign, they reveal an attempt to construct a coherence, a common direction in the contingent situation which contains something of the heroic – nothing is more heroic than the daily struggle between necessity and desire. An ancient, fisherman-like perseverance, a vein of wild-eyed madness present in their fellow townspeople as described by Viani, shines through the impulse to repeat the same theme in numberless variations.

The Arrigoni projects beat the perilous path of anachronism – perilous in times like these, pervaded by the idolatry of contemporary modernity, forgetful times in which total amnesia, combined with the sleep of reason, produces only monsters – wonders and abominations. «True architecture is a living anachronism, in the sense that with new materials it can say ancient, forgotten, lost things» (A.R. Burelli, *É l'architettura ancora insegnabile?*, Aión edizioni, 2010). In the case in point, the anachronism lies in practicing the classical principles of architectural composition, composing the individual parts that correspond to the various needs into a harmonious whole – a hierarchically arranged organism in which the served spaces and the servant spaces, this great lesson taught by Louis Kahn, are ordered in pathways.

Every project is the fruit of a history, a story that takes its cue from different sources: social, literary, artistic, geographic, mythological. The narrative then moves onto the terrain of architecture, using the discipline's founding principles and its materials. A texture results, a mixture of dense and sparse, impassioned and cold, in which normal means produce exemplary results. The projects obtain the maximum with a minimum expenditure of creative energy.







Annalisa Rustici: Come introduzione a questa pubblicazione vorrei che ricordasse le persone e i maestri che maggiormente hanno influito sulla sua formazione di architetto.

Fabrizio Arrigoni: Sono allievo di Adolfo Natalini. Ebbi modo di incontrarlo, da studente, nella bellissima aula che fu di Giovanni Fattori in via Ricasoli, dove teneva lezioni al limite dell'agibilità dato l'alto numero dei partecipanti; avevo cominciato a conoscere qualcosa della sua attività grazie a una importante mostra monografica dedicata al Superstudio che si tenne a Firenze nei primi anni ottanta.

Era la stagione durante la quale nell'officina di Natalini si passava gradualmente dai furori delle neoavanguardie radicals alla fatica della costruzione. Ero rimasto molto impressionato dal carattere narrativo della sua ricerca; una seducente vocazione affabulatoria che innervava di sé sia le frigide quadrettature della supersuperficie, sia i tableaux e gli allestimenti dedicati alla cultura rurale toscana e sia la progettazione dell'edificio. Il racconto mi pareva il modo più risolutivo ed efficace per non schiacciare il lavoro sugli statuti di un praticismo economicista e *Figure di pietra* – forse l'unico suo libro che può essere accostato ad un manuale di apprendimento – divenne il punto da cui traguardare la disciplina. Superai il corso di arredamento e dopo qualche tempo chiesi, assieme a Damiano Dinelli, di poter preparare con lui la tesi di laurea. I primi modelli tridimensionali che portammo in via del Salviatino per le revisioni erano il risultato tangibile di questo interesse metaprogettuale, di questo arrivare al segno tutto per via astratta – progetti che tacitamente scorrevano nei nostri fogli erano *The City of Artificial Excavation* e il *Moving Arrows, Eros and other Errors* presentato alla biennale di Venezia nel 1985 da un ancor concettuale Peter Eisenman, o le opere da galleria di un earthworker quale Robert Smithson. In effetti rischiammo seriamente di perdere il nostro relatore poiché le maquettes venivano giudicate interessanti in qualità di plastiche – idonee forse alla vicina Accademia di Belle Arti – meno che mai prefigurazioni di architetture possibili. Fortunatamente il nostro professore è sempre stato, e lo è tutt'ora, assai



indulgente e comunque vivamente coinvolto dal disegno come risorsa espressiva, ancor prima che strumento indispensabile all'esercizio della professione. Negli anni successivi – anche grazie a una costante frequentazione – il mio rincorrere testi, o cornici simbolico-letterarie, si è attenuato a favore di una più stringente preoccupazione circa il carattere proprio della scrittura di architettura – ogni arte possiede una sua lingua, un suo pensiero, un suo essere non traducibile, non riducibile ad altro. Un affondare nel mestiere che investiva anche lo stesso oggetto nella sua concretezza fenomenica, nella sua astanza, nel suo esporsi alla immediata presenza.

Aldo Rossi è stato poi il mio maestro assente; a rigore questo è un'ossimoro, una contraddizione in termini, ma non saprei dire altrimenti la forza con cui l'universo aldorossiano abbia orientato le nostre scelte, le nostre predilezioni, compresa la tensione – talvolta il conflitto – di teoria e prassi, di una teoria da consumare definitivamente nelle cose e una pratica sempre superata dal demone dell'analogia; il convivere di un'ansia di (ri)fondazione – la sicurezza della regola – con la felicità dell'abbandono, della smemoratezza – la libertà dell'evento. E non vanno sottaciute le illuminazioni di critici quali Vittorio Savi. In questa sede vorrei citare uno scritto e un'opera:

*L' autobiografia scientifica*, la prova più inattesa e rivelatrice dell'architetto milanese, e l'unità residenziale del Gallarate a Milano, cioè il tema oggi del tutto rimosso della casa collettiva, della casa sociale. Nella dualità, categoriale e spirituale prima che storica, di futurismo e metafisica, di mito del superamento e affanno sul permanente, di accelerazione della lingua e silenzio, la nostra adesione è sempre andata verso il secondo polo. E per ultimo i maestri involontari, cioè le città e i paesaggi, le architetture e le opere quotidianamente incontrate, attraversate, introiettate. Un motto benedettino avverte che ciò che non ti sarà detto da voce d'uomo ti sarà rivelato dalle pietre e dai legni; se ciò vale posso affermare di avere avuto una educazione toscana. Se dovessi indicare una possibile biblioteca dello studente, o meglio dell'apprendista capomastro, radunerei – senza alcuna preoccupazione classificatoria – una collezione di scritture di architetti del novecento italiano – e non certo per un'inclinazione da strapaese quanto per la qualità della ricerca in atto. Una silloge non univoca nei suoi contributi, la stessa a cui attinge la bibliografia dei miei corsi: Giuseppe Pagano, Ernesto Nathan Rogers, Giò Ponti, Ludovico Quaroni, Luigi Moretti, Saverio Muratori e, nelle generazioni più vicine oltre ai menzionati Rossi e Natalini, Vittorio Gregotti, Ettore Sottsass, Franco Purini, Francesco Venezia.

D: Qual'è il vostro approccio al contesto?

R: Quello che si definisce *locus* deve essere descritto con un sistema di coordinate doppio. Su un primo asse possiamo allineare i caratteri fisici, gli aspetti materiali dei siti; si tratta di un'indagine sul soma del reale, sulla sua costituzione e

proprietà. Sono gli indici del «qui», di ciò che dal *nowhere* ci conduce al *now here* per riprendere un virtuosismo di James Joyce. Orografia e orientamento, vita vegetale e vita animale, temperatura e luce, piogge e venti, odori e mutazioni stagionali, trasformazioni artificiali e ragioni geologiche, sono solo alcune delle voci di un vocabolario ampio, mai perfettamente compreso e ripetibile. Riguardo a questo universo occorre un'educazione allo sguardo, all'attenzione partecipe, sviluppare una autentica *askesis* – si pensi agli studi del Pisanello, alla sua curiosità e al suo stupore per ogni menomo fenomeno, per ogni trascurabile accadere. Da Aristotele ad Al-Qazwini, dalla Grecia alla Persia, la cultura antica e medioevale con insistenza ha indicato nella meraviglia, nella sorpresa verso l'esistente, l'inizio di ogni percorso di vera conoscenza. Nella maggioranza dei casi ho trovato la testimonianza di questa attitudine all'osservazione lenta e consapevole più nelle pagine degli uomini di lettere che nei resoconti dei progettisti: Mario Rigoni Stern, Francesco Biamonti ma anche Giorgio Caproni o Umberto Saba possono divenire *exempla*, tra molti, di un abitare vigile, colmo di sensi, mai mortificato nella consuetudine stordente dell'azione ripetuta.

Il secondo asintoto affonda nel corridoio della temporalità. Il mondo è carico di memorie e cancellazioni, di sopravvivenze e oblii, di resti e demolizioni. Memorie fossili di misteriosi e frantumati tempi profondi e memorie storiche fittamente ordite di lingue, comportamenti, pensieri, speranze. Mondata dalla sua dimensione temporale la spazialità è come ridotta di spessore e significazione e agevolmente traducibile nella isotropa e uniforme estensione del pensiero calcolante – l'abisso che Heidegger poneva tra *raum* ed *extensio*.

L'inarrestabile implemento dell'impianto tecnico permette, nella contemporaneità, di affrontare il progetto ignorando, nella sostanza, sia il dato fisico che quello temporale e la tabula rasa a tempo zero è il piano di gioco più confacente all'economia del capitalismo trionfante – un sommarsi esponenziale di nichilismi. La rogersiana «responsabilità verso la tradizione», nel suo movimento di rivelazione e di ricomposizione a partire dal cumulo delle tracce stratificate, dai frammenti eterogenei non sempre agevolmente decifrabili, è da troppi avvertita come la causa di vincoli ostativi alla riuscita del nuovo, dell'avveniente. Valutazione falsa se si esclude una progettualità tutta conficcata nei *nomoi* dell'artefice, in una sorta di delirio egotista dell'agire – si noti poi come la deriva coscienzialistica e solipsista, riducendo l'intera azione artistica a un fantomatico quanto assoluto *Kunstwollen*, marginalizzi di fatto la stessa opera. Viceversa – e l'esperienza maturata in questi ultimi anni di insegnamento lo conferma – confrontarsi con il caso determinato, cadere nel suo reticolo di corrispondenze, di trascorsi e di attese, è di grande sostegno all'immaginazione – lo stesso potremmo dire del rapporto con i programmi funzionali, con l'inaggirabile *utilitas*.

Con tutta evidenza questo non vuol sottendere a una sorta di acrisia, di conciliante rispecchiamento o rappresentazione

delle condizioni trovate, né alcun processo di meccanica duplicazione; come ha più volte argomentato Vittorio Gregotti il confronto con la verità circoscritta del luogo, individuale e finito, è pretesto di un giudizio, formalizzazione di un distacco interpretativo, redazione di una distanza critica. Infine se un approccio realista mai potrà disconoscere questa sua gettatezza, questo suo nutrirsi di spazialità e temporalità date, occorre comunque rendersi conto che l'architettura è costruzione stessa del contesto; una pratica che passa attraverso la distruzione: ogni cantiere può essere detto come una maceria dell'esistente e la rovina di ciò che sarà – solo la tenda di pelli del cacciatore nomade o l'abituro di paglia del monaco errante sono pressioni leggere sulla terra.

L'architettura quindi dipende dal luogo ma lo rigenera, deriva da una vicenda ma ne fa slittare i valori semantici, è serrata in vincoli ma, adempiendoli, li dissolve trascendendoli. Senza alcuna illusione e nella misura di quanto loro è concesso nella generale e violenta deterritorializzazione, le nostre architetture tentano il fare-spazio come libera donazione di luoghi: *räumen ist Freigabe von Orten*.

D: Quanto influenza le scelte di progetto la selezione di uno specifico materiale da costruzione?

R: L'architettura nasce con il suo corpo, con il suo soma – una incarnazione. È una prassi pessima e sovente un debole alibi separare le linee del disegno dall'empirico consistere dell'oggetto. La forma, la greca εἶδος, è cosa veduta che sorge nel visibile, di tutto punto armata e attrezzata, come una novella Atena. Per alcuni grandi architetti, come il Palladio, porre l'accento sull'autonomia dell'ideazione è stato quasi una conferma della radice razionale dell'operare, tuttavia, come ha bene dimostrato Burns, in Palladio tanto lo spirito di geometria che la speculazione sono costantemente sostenute da una competenza professionale della costruzione ignota alla maggioranza dei suoi contemporanei. Ogni materia – e l'architettura è sempre un insieme, un consesso plurale di materie anche molto dissimili tra loro – ha una sua vocazione formale come scrisse Focillon nel suo *Vie des formes*; una predisposizione che pur lontana da ogni determinismo attivamente orienta, consustanzia una data formatività. Faccenda del resto già nota da tempo tra gli artisti: «non ha l'ottimo artista alcun concetto / c'un marmo solo in sé non circoscriva / col suo superchio, e solo a quello arriva / la man che ubbidisce all'intelletto». L'attenzione da noi riservata alla struttura, ai *lineamenta* – all'accordo delle parti e al loro disporre secondo precise regole sintattiche – non precede la decisione riguardo le materie impiegate, piuttosto acquista chiarezza e distinzione a partire da esse. In una conversazione del 1964 riguardo al suo lavoro così rispondeva Mies van der Rohe: «what i do – what you call my kind of architecture – we should just call it a structural approach. We don't think about the form when we start. We think about the right way to use

the materials. Then we accept the result». È ciò che Loos o Schmitthenner scorgevano nei termini *Baukunst* e *Baumeister*: il riverbero dello stesso operare. In questa temperie *bauen* è sempre processo logico e razionale. Ogni studente dovrebbe riconoscere nello «stile» nient'altro che il graduale consolidarsi di un pensiero coerente, di una maniera attinente il metter su le pietre, i marmi, i laterizi, i ferri, i cementi, i legni, i metalli etc. Inoltre riflettere sulle materie non è solo questione di competenza scientifica, ma accesso privilegiato a culture singolari, a storie, a luoghi.

I processi di globalizzazione in atto stanno diluendo nel caos le infinite, riconoscibili, differenze che tessevano le geografie del mondo; non c'è borgo o città italiana che non possa essere identificata, in guisa di seconda natura, dal suo catalogo di materie e da un saper-fare a esse associato. Un attaccamento alla cosità del mondo in cui risuona probabilmente l'ultimo lascito di un'educazione contadina dove il fatto a regola d'arte, la fattura tanto perfetta quanto tangibile, coincideva, di per sé, con l'aleatoria impalpabile bellezza.

Uno dei limiti delle nostre scuole di architettura sta anche nella difficoltà di far intendere ai novizi la composizione come sentimento palpitante delle cose; al contrario gli elaborati degli studenti tradiscono troppo spesso un cattivo – per certi versi superficiale e irrisolto – idealismo. Idealismo, ovvero quando una suggestione, un'ossessione iconografica o intellettuale che sia, è del tutto svuotata da ogni suo autentico consistere, dal suo proiettarsi efficiente nello spazio del cantiere: un fantasticar l'arte tanto prodigo e generoso quanto spiantato e velleitario: ricordo il passo goethiano «la materia ognun vede dinnanzi agli occhi suoi / ma l'intimo valore solo sa / chi con essa lavora / ai più la forma un mister rimane...».

D: Architettura dei sensi. Quanto è importante per voi la multisensorialità?

R: Piena estate; siamo nella campagna lucchese e visitiamo una pieve di fondazione altomedievale, quasi un grande sasso grigio e bruno mezzo affogato nella vegetazione. Superati i due gradoni lisi dell'ingresso siamo come accecati; prima ancora di scorgere l'abside arredata, l'infilata pacata della doppia pilastratura o le capriate intagliate e dipinte quello che ci investe è il crollare della luce, il forte sbalzo della temperatura e l'odore della cere, mentre i passi incerti registrano le tante sconessioni delle lastre del pavimento.

L'architettura coinvolge i sensi nel loro insieme; nella nostra eredità artistica esiste un imperio dello sguardo, della visione, di ascendenza umanistico-rinascimentale anche se, come ha scritto Marcel Proust, si può toccare, si può cogliere con gli occhi. Sono molto prudente quando la pubblicistica, sia essa di settore o meno, sembra scoprire la plurisensorialità, la sinestesia dei fenomeni; è sovente il pretesto per introdurre neotecnologie o mirabolanti artifici. Viceversa, se dovessi indicare una pratica che dimostri una piena consapevolezza di

ciò, allora ricorrerei al *chanoyu*, alla giapponese cerimonia del tè. Dalla capanna – *sukiya* – alle ceramiche *raku*, dal bollitore metallico agli indumenti, dal *kakemono* al *tatami*, dal *roji* alla dimensione della porta, l'esperienza si rivela essere sintesi di suoni e sapori, di gesti e parole, di colori e profumi, di opacità e luminescenze, di chiaro e di scuro, di manufatti da apprezzare con la vista e di superfici da percorrere con il tatto. La cerimonia – e medesima pluralità dei segni nelle ritualità della liturgia religiosa – allestisce tutto ciò con perfetta misura, eliminando ogni enfasi o eccitazione, ogni ridondanza didascalica e ingenua. Tutte le nostre architetture mostrano un interesse marcato alla tettonicità del solido, alla *gravitas* come strumento capace di aggiorare natura e *poiesis*: «è proprio della natura del grave il premere in continuazione, alla ricerca ostinata di una posizione più bassa; il resistere con tutte le forze a chi vuole sollevarlo; il non spostarsi mai se non dopo essere stato sconfitto cedendo a peso maggiore o a forza contraria» (*De re ædificatoria*). Architetture come evidenza di una *scientia de ponderibus*, ben piantate al loro suolo come un apostolo di Masaccio, un cavallo di Paolo Uccello, un santo di Piero della Francesca o come un albero, solo in un campo – e dunque mai immateriale visual media o generica stazione di comunicazione su carta patinata o monitor; la cura e la centralità della *gebaute Form* coincide inevitabilmente con il piacere dell'esperire col corpo la sua preziosa e serena «forma costruita».

D: Qual'è la finalità ultima del fare architettura?

R: Si costruisce perché si abita. Non sappiamo, in realtà, se sia esistito un tempo della pienezza, del soggiorno fondato (forse non fu che questo l'avventura edenica...). Certamente il novecento è stato quello dello sradicamento, della rimozione dei vincoli stabili, certi: «noi siamo un segno non significativo / indolore, quasi abbiamo perduto / nell'esilio il linguaggio», cantava un profetico Hölderlin nella sua *Mnemosyne*. Dissoluzione e svanimento sono ancora le cifre di un coriaceo *dürftige Zeit* che, dilagando dall'occidente, all'esilio interiore del singolo somma migrazioni disperate di intere generazioni di popoli. A questo stato delle cose la cultura architettonica ha risposto secondo due strategie. Una prima il cui centro gravitazionale è consistito nel *novum*, ipostatizzato come il valore per eccellenza e accompagnato dall'annuncio di rigenerazioni future, ricominciamenti dal tratto chiliastico tali da riscattare definitivamente la miseria del presente. Diametricale, ma sottilmente intrecciata alla precedente, una seconda via è stata tracciata come risalimento alla casa smarrita, riaffermazione dei portati di ogni *Kultur*: armonia, organicità, anima. Alla prima gli strappi delle avanguardie alla seconda le tessiture della nostalgia, alla prima i superamenti radiosi e sconcertanti alla seconda le reintegrazioni mascherate e rassicuranti, alla prima le mitologie di un progresso da raggiungere alla seconda le mitologie di una identità da restaurare. Il quadro deve poi essere terminato includendo il

consumo cinico, svuotato da ogni contenuto civile, operato dal contemporaneo mercato dell'immaginario architettonico promosso prevalentemente dalla speculazione liberista; una consunzione ultima e simmetrica dei portati politici appartenuti sia al demone della rivoluzione che alla pace del ritorno. Comunque le si giudichi le *mirabilia* da giocattolo del nostro tempo nulla spartiscono con le passioni che hanno scosso il secolo trascorso al punto che gli stessi lemmi avanguardia e/o tradizione andrebbero del tutto evitati nella descrizione di ciò che ci circonda – anche le parole hanno infatti, al pari di qualsivoglia utensile, una loro vita che può arrestarsi, estinguersi.

Gli edifici da noi figurati vorrebbero non essere inchiodati a queste oscillazioni, a queste polarità elementari. Sono volumi sobri, affatto appariscenti, solidi, che provano a combinare in una frase comune lingue note e magisteri costruttivi, specificità culturali e patrimoni ambientali, memorie collettive e speranze individuali. Occorre essere consapevoli dei limiti fisici e immateriali entro cui sorgono le nostre architetture, non illudendosi di offrire soluzioni – invero compito impossibile a ogni fare artistico. Essere testimoni severi della propria condizione, lontani dalle malie di ideologie elusive e consolatorie, è già molto; continuare, nonostante le difficoltà, a disegnare consegnandosi alla sola posizione moralmente consona: dar voce al tragico, per dirla con Manfredo Tafuri.



Annalisa Rustici; *As an introduction to this publication, I would like for you to remember the people and the teachers who most influenced your training as an architect.*

Fabrizio Arrigoni: *I am a student of Adolfo Natalini. I met him, as a student, in the beautiful classroom that once was Giovanni Fattori's on Via Ricasoli, where Natalini held classes at the very limit of safety due to the great number of participants; I had already begun to know something about his work thanks to an important monographic show on Superstudio, held in Florence in the early 1980s.*

*This was the period when, in Natalini's workshop, one gradually moved from the frenzies of the radical neo-avant-gardes to the labor of building. I have been very impressed by the narrative nature of his research, a seductive vocation for storytelling that galvanizes the cold squared-off surfaces, as well as the tableaux and installations featuring rural Tuscan culture and the planning of buildings. The story seemed to me the most definitive and efficacious way for keeping one's work from being stunted in a blind allegiance to the rules of economic practicality, and Figure di pietra (Figures of Stone) – perhaps his only book that can be likened to a beginners' handbook – became the point from which to view the discipline. I passed the course in interior decorating and some time later, together with Damiano Dinelli, asked him if he would direct our dissertation. The first three-dimensional models we took to him in Via del Salviatino for correction were the tangible result of this interest in going beyond plans themselves, in reaching the visible sign completely by an abstract path; projects that tacitly ran through our drawings were The City of Artificial Excavation and Moving Arrows, Eros and other Errors presented at the Venice Biennale in 1985 by a still-Conceptual Peter Eisenman, or the gallery pieces by an Earthworks artist like Robert Smithson. In fact, we seriously risked losing our thesis advisor because the maquettes were judged interesting as scale models – suitable perhaps for the nearby Academy of Fine Arts – but much less so as the prefiguration of possible architectural structures. Luckily, our professor has always been, and still is, quite lenient and in any case vividly attracted to drawing as a resource*



*for expression, even more than as an indispensable tool for exercising the profession.*

*In the following years – thanks also to constant contact – my pursuit of texts, or symbolic-literary frameworks, calmed down in favor of a more stringent concern with the characteristic proper to architectural writing: every art possesses its own idiom, its own thought, its own way of being that cannot be translated or reduced to anything else. This was a submersion into the profession that impacted also the object itself in its concreteness as a phenomenon, in its being-there, its offering itself to immediate presence.*

*Aldo Rossi was my teacher in absentia; strictly speaking, this is an oxymoron, a contradiction in terms, but I have no other way to explain the force with which Rossi's universe oriented our choices, our preferences – including the tension – and sometimes the conflict – between theory and practice, a theory to be consumed definitively in things and a practice always overcome by the demon of analogy; the coexistence of an eagerness to (re)found – the security of the rule – with the joy of abandonment, of forgetfulness – the freedom of the event. Nor should we leave out the insights of critics like Vittorio Savi. Here I would like to mention a writing and a work: Rossi's Autobiografia scientifica (A Scientific Autobiography), his most intense and revealing demonstration, and the Gallarate, a residential unit in Milan, that is to say, the topic, now completely suppressed in Italy, of the collective house, the social housing. In the duality, categorical and spiritual even more than historical, of Futurism and Metaphysics, of the myth of going beyond and the labored dwelling on the permanent, of acceleration of language and silence, our allegiance always went to the second pole of the dialectic. And lastly, my involuntary teachers, in other words the cities and landscapes, the architecture and works encountered, traversed, internalized every day. A Benedictine motto teaches us that what is not said to you by a human voice will be revealed by stones and wood; if this is true, then I can say that I had a Tuscan education. If I had to indicate a possible library for a student, or rather for an apprentice master-builder, I would gather together – without any concern for classification – a collection of writings by twentieth-century Italian architects – and certainly not because of a patriotic slant, but because of the quality of the research being done. This is a collection of wide-ranging contributions, the same list from which I draw up the bibliography for my courses: Giuseppe Pagano, Ernesto Nathan Rogers, Giò Ponti, Ludovico Quaroni, Luigi Moretti, Saverio Muratori, and in more recent generations, besides Rossi and Natalini, Vittorio Gregotti, Ettore Sottsass, Franco Purini, and Francesco Venezia.*

*Q: What is your approach to context?*

*A: What we call locus has to be described using a system of double coordinates. Along one axis we can line up the physical characteristics, the material aspects of the sites: this is an*

investigation of the soma of reality, its makeup and properties. These are the indexes of the «here», of what takes us from nowhere to now here, to borrow one of James Joyce's virtuoso effects. Orography and orientation, vegetable life and animal life, temperature and light, rain and wind, smells and seasonal changes, artificial transformations and geological concerns are just some of the entries in a broad, never fully understood or repeated vocabulary. For this universe, you need to be educated to looking, to deeply engaged attention. One has to develop an authentic askesis – think of Pisanello's studies, his curiosity and wonder at every tiny phenomenon, every negligible occurrence. From Aristotle to Al-Qazwini, from Greece to Persia, ancient and medieval culture has insisted on wonder, surprise at what exists, as the beginning of every path to true knowledge. In the majority of cases I have found evidence of this aptitude for slow, aware observation more in the pages by men of letters than in architects' reports: Mario Rigoni Stern and Francesco Biamonti, but also Giorgio Caproni or Umberto Saba could become exempla, among many others, of an alert way of inhabiting, full of meaning, never degraded in the stultifying habitualness of the repeated action.

The second asymptote dips into the passageway of temporality. The world is full of memories and cancellations, survivals and oblivions, remains and demolitions. Memories that are fossils of mysterious and fragmented deep ages, and historical memories densely woven with languages, behaviors, thoughts, hopes. Cleansed of its temporal dimension, spatiality is as it were reduced in depth and meaning and becomes easily translatable into the isotropy and uniform extension of calculating thought – the abyss that Heidegger placed between *raum* and *extensio*. The unstoppable tool of the technical layout enables, on the contemporary scene, an approach to the design that in essence ignores both the physical and the temporal givens, and the *tabula rasa* at the zero point in time is the most congenial playing field for the economy of triumphal capitalism – an exponential sum of nihilisms. Rogers' «responsibility to the tradition», in its movement of revelation and re-composition starting from the heap of stratified traces, the heterogeneous fragments that are not always easily deciphered, is felt by too many to be the cause of restraints that impede the success of the new, the coming thing. This is a false evaluation if we exclude a type of architectural planning that is completely stuck in the *nomoi* of the maker, in a sort of egotistical delirium of action – notice too how the conscientialistic and solipsistic drift, by reducing the entire artistic action into an elusive as much as it is absolute *Kunstwollen*, in fact marginalizes the work itself. Conversely – and my experience gained in these most recent years of teaching confirms this – measuring oneself against the established case, sinking into its web of correspondences, past experiences, and expectations, is a great support to the imagination – and we could say the same about the relation with functional plans, the inescapable *utilitas*.

It is very clear that this is not meant to imply a sort of absence

of criticism or a conciliatory mirroring or representation of the found conditions, or any process of mechanical duplication; as Vittorio Gregotti has argued on more than one occasion, confrontation with the circumscribed truth of the individual, finite place is the premise for a judgment, the formalization of an interpretative detachment, the preparation of a critical distance. Finally, if a realistic approach will never be able to break free of this fact of being thrown into things, of being fed on already given spatiality and temporality, it is necessary nonetheless to realize that architecture is the construction itself of the context, a practice that passes by way of destruction: every building project can be said to be a rubble of the existent and the ruin of what will be – only the leather tent of the nomadic hunter or the straw hut of the wandering monk are light imprints on the earth.

Architecture thus depends on place, but it regenerates it; it derives from an event but it changes its semantic values; it is bound up in constraints but, in fulfilling them, it dissolves them by transcending them. Without any illusion, and in the measure granted to it in the general violent de-territorialization, our architecture attempts space-making as a free giving of places: *räumen ist Freigabe von Orten*.

Q: How much does the selection of a specific material influence your choice of project?

A: Architecture is born with its own body, its own soma – an incarnation. It is a terrible practice and often a weak alibi to separate the lines of the drawing from the empirical consistence of the object. The form, the Greek *εἶδος*, is something seen that rises in the visible world, fully armed and equipped, like a new Pallas Athena. For some great architects such as Palladio, stressing the autonomy of the concept was a confirmation, as it were, of the rational root of operating; nonetheless, as Burns has demonstrated, in Palladio both the spirit of geometry and speculation are constantly supported by a professional building skill unknown to the majority of his contemporaries.

Every material – and architecture is always an aggregate, a plural assembly of materials sometimes very different from each other – has its own formal vocation, as Focillon wrote in his *Vie des formes* (The Life of Forms in Art), a predisposition that, even though far from any sort of determinism, actively orients, consubstantiates a given formativeness. This is something that has long been known to artists: «The excellent artist has no concept/ that marble does not circumscribe solely in itself/ with its superabundance, and this is what is achieved/ by the hand that obeys the intellect». The attention we pay to structure, to *lineamenta* – to the harmony of the parts and their arrangement according to precise rules of syntax – does not precede the decision about the materials used, but rather acquires clarity and distinction starting from these. In a conversation in 1964 about his work, Mies van der Rohe answered, «What I do – what you call my kind of architecture – we should just call it a

structural approach. We don't think about the form when we start. We think about the right way to use the materials. Then we accept the result». Loos or Schmitthenner saw this in the terms *Baukunst* and *Baumeister*: the resonance of operating itself. In this atmosphere, *bauen* is always a logical, rational process. Every student should recognize «style» as nothing other than the gradual consolidation of a coherent thought, or a way of putting together stones, marble, bricks, iron, concrete, wood, metal, etc. And too, thinking about materials is not just a question of professional knowledge, but gives privileged access to individual cultures, histories, places.

The ongoing processes of globalization are dissolving into chaos the infinite, recognizable differences that made up the geographies of the world; there is no Italian village or city that cannot be identified, like second nature, by its catalogue of materials and by the know-how associated with them. This is an attachment to the thing-ness of the world, probably echoing the last legacy of a peasant upbringing in which doing something as it should be done, producing workmanship as perfect as it is tangible, imparted in and of itself a fleeting, impalpable beauty. One of the limits of our architecture schools lies in the difficulty in making novices understand composition as the vibrant feeling of things; on the contrary, the students' exercises too often betray a bad – in some ways superficial and unresolved – idealism. Idealism, that is to say, when a suggestion, whether an iconographic or intellectual obsession, is completely emptied of all its authentic substance, of its efficacious projection of itself into the space of the building project: a fantasizing of art that is as extravagant and generous as it is penniless and foolish: I remember the passage from Goethe, «Everyone sees matter in front of their eyes/ but its intimate value is known/ only to those who work with it/ to most people, form remains a mystery...».

Q: Architecture of the senses. How important is multisensoriality to you and your colleagues?

A: *The height of summer*: we are in the countryside around Lucca and are visiting a country church founded in the early Middle Ages, practically a big gray and dark brown rock sunk into the vegetation. After walking up the two worn stone steps of the entrance, it is as though we have been struck blind. Even before discerning the furnished apse, the serene sequence of paired pillars or the carved and painted beams, what strikes us is the sudden fall of the light, the steep drop in temperature and the smell of wax candles, while our uncertain steps register the dips and rises of the stone slabs in the floor.

Architecture involves the senses as a whole. Our art heritage imposes the dominion of seeing, of vision, handed down by the humanists and the Renaissance, even if, as Marcel Proust has written, we can touch, we can grasp with our eyes. I am very prudent when advertising, whether in our sector or not, seems to discover multisensoriality, the synaesthesia of phenomena; it is often a pretext for introducing new technologies or artifices

meant to astonish. Conversely, if I had to indicate a practice that demonstrates a full awareness of this, then I would point to chanoyu, the Japanese tea ceremony. From the hut – sukiya – to the raku pottery, the metal kettle, the clothing, the kakemono, the tatami, the roji to the size of the door, this experience reveals itself to be a synthesis of sounds and flavors, gestures and words, colors and aromas, opacity and luminescence, dark and light, objects to be enjoyed by the eye and surfaces to be felt by touching. The ceremony – and the same plurality of signs is present in the ritual of religious liturgy – sets everything up with a perfect sense of measure, eliminating every kind of emphasis or excitement, every didactic and ingenuous redundancy. All our architectural designs show a pronounced interest in the tectonics of the solid, in gravitas as a tool capable of yoking together nature and poiesis: «proper to the nature of heaviness is constant pressing, the obstinate search for a lower position; resisting with all its strength someone who wants to lift it; never moving unless it has been defeated by yielding to a greater weight or an opposing force» (from *De re aedificatoria* - Ten Books on Architecture). Architecture as evidence of a scientia de ponderibus, planted solidly on the ground like one of Masaccio's apostles, Paolo Uccello's horses, Piero della Francesca's saints, or like a lone tree in a field – and thus never immaterial visual media or a generic communication station on glossy paper or a monitor; the care and the centrality of the gebaute Form inevitably coincide with the pleasure of experiencing with the body its precious, serene «constructed form».

Q: What is the ultimate goal of doing architecture?

A: We build because we inhabit. Actually, we do not know if there ever existed a time of fullness, of grounded dwelling (perhaps the adventure in Eden was nothing other than this...). Certainly, the twentieth century was the century of uprooting, of the removal of established, certain constraints: «We are a painless, non-signifying sign,/ we have almost lost/ our language in exile», sang a prophetic Hölderlin in his *Mnemosyne*. Dissolution and vanishing are still the marks of a tough dürrtige Zeit that, spreading out from the west, adds to the inner exile of the individual the desperate migrations of entire generations of peoples. Architectural culture responded to this state of affairs with two strategies. The first has as its center of gravity the novum, hypostasized as the value par excellence and accompanied by the announcement of future regenerations, new beginnings with a chiliastic trait capable of definitively redeeming the poverty of the present. Diametrically opposed, but subtly interwoven with the first, a second path was traced as a return to the lost home, the reaffirmation of the products of every Kultur: harmony, organicity, soul. To the first, the ruptures of the avant-gardes, to the second the weavings of nostalgia; to the first, radiant, disconcerting supersessions, to the second, masked, reassuring reintegrations; to the first

the myths of a progress to be attained, to the second the myths of an identity to be restored. The picture must now be completed by including the cynical consumption, emptied of any civil content, enacted by the contemporary market, of the architectural imagination promoted mainly by libertarian speculation, an ultimate and symmetrical consuming of the political contents belonging both to the demon of revolution and to the peace of return. However we judge them, the plaything mirabilia of our time have nothing to do with the passions that shook the last century, to the point that the very words avant-garde and/or tradition should be completely avoided in the description of what surrounds us – even words, too, like any other tool, have their own life which can end, can be snuffed out. The buildings we design aspire not to be nailed to these oscillations, these elementary polarities. They are sober, not at all showy, solid volumes which try to combine in one phrase known languages and the magisterium of building, cultural specificities and environmental heritages, collective memories and individual hopes. We have to be aware of the physical and immaterial limits within which our structures are built, not deluding ourselves that we are offering solutions – truly an impossible task for any artistic work. To be strict witnesses of our own condition, far away from the charms of elusive, consolatory ideologies, is already a lot: to continue, despite the difficulties, to design by adhering to the only position that is morally consonant: to give voice to the tragic, as Manfredo Tafuri has said.

nelle pagine precedenti:

Arrigoni Architetti, immagini dagli allestimenti delle mostre  
'Grattacieli - Architetture per il XX secolo'

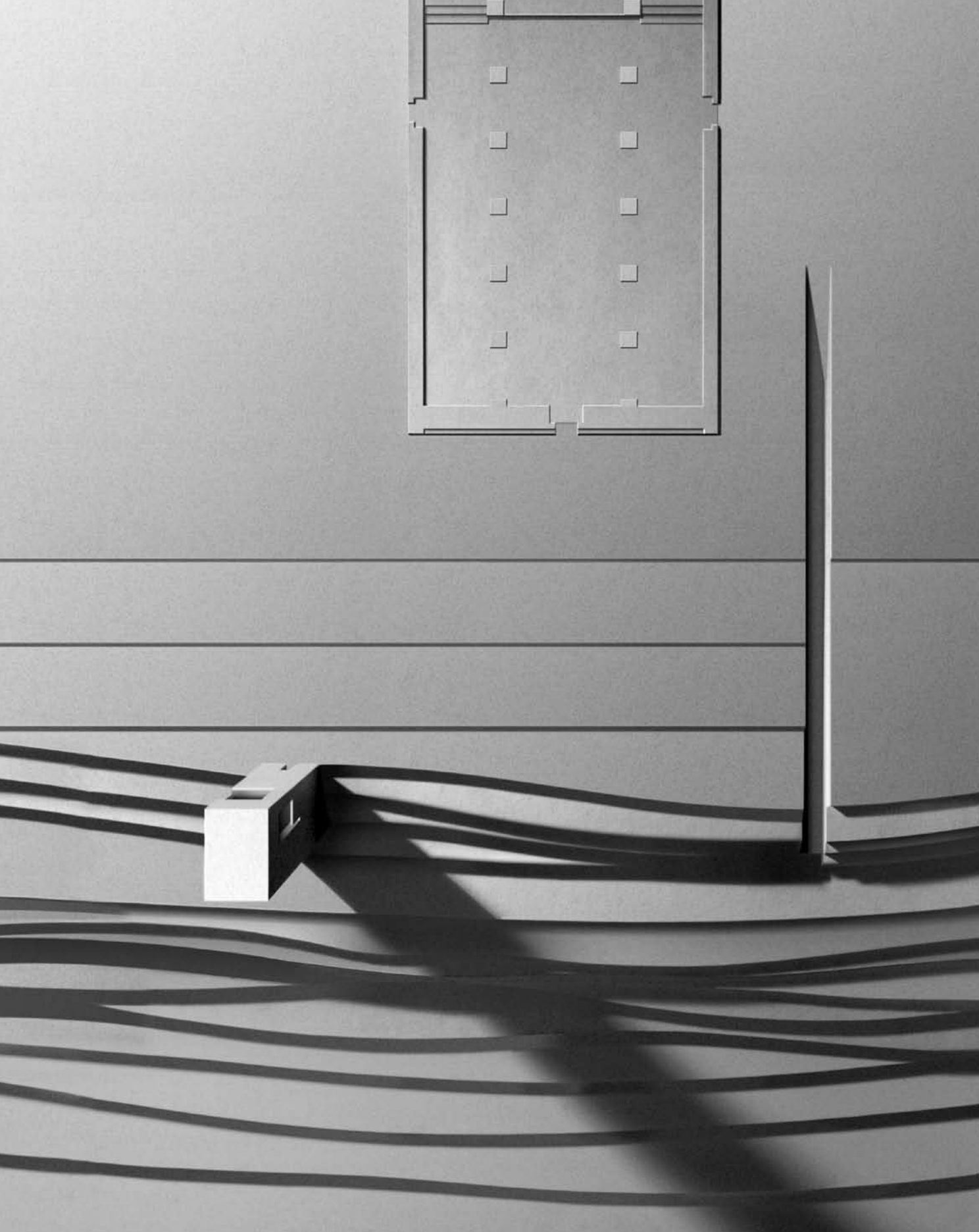
'Micheal Snow - cinema installazioni video e arti visuali'

Fondazione L. e C.L. Ragghianti, Lucca, foto di Giovan Battista Romboni  
nella pagina seguente:

Arrigoni Architetti, interno a Lucca, foto di Beatrice Speranza







# ANGELUS

*progetto di un Campanile nella campagna – Lucca*

Nel 1929 Walter Benjamin constatava nel suo *Die Wiederkehr des Flaneurs* come le descrizioni e le affabulazioni di chi abita un luogo, di chi ne è consegnato alla sua abitudine quotidiana, siano sempre sul bilico di trasformarsi in una raccolta, in una scatola magica di ricordi: solo allo straniero sembra concessa la grazia priva di inciampi dello stupore quasi infantile; un pittoresco leggero, talvolta gratuito, stravagante come tutto ciò che è esotico, fiabesco. Ogni progetto di architettura può essere un viaggio nella comprensione fisica, sensoria e immediata, dei siti coinvolti nelle trasformazioni così come una riscrittura delle storie che come vasi sanguigni lo hanno irrorato, vivificandone i giorni e le stagioni. Un movimento doppio quanto lento ora attraverso le tre coordinate dello spazio ora negli infiniti palinsesti del tempo così affollati di *memoriae et expectationes*.

La torre campanaria ha base 6x3 m. ed è alta 47 m. ed è immaginata come l'espansione di una pieve rupestre fondata nel IX secolo in una contrada non distante dalla città di Lucca. Il suo interno ospita una scala in conci rigati di pietra arenaria e nessun solaio interrompe la vertiginosa continuità verticale del vano le cui corrusche cortine sembrano fatte per trattenere la luce che cade dall'alto. Al colmo una terrazza si spalanca ai venti e al sole, mentre l'aria trasporta il sapore salmastro del mare, da qui invisibile ma non distante. La fabbrica è costruita attraverso la successione di ricorsi di diversa ampiezza in cemento dilavato, con inerti e pigmenti che ne variano la consistenza e il colore; l'altana, un intarsio luminosissimo nel cielo, sarà rivestita con un intonaco impastato con polvere di marmo apuano – o con un paramento lapideo se le condizioni economiche lo consentiranno – «Tutto qui è netto [...] la pulizia riconduce le cose a se stesse, le rende sin nel midollo identiche a sé...». In uno dei fianchi stretti è stato ricavato un ridotto ingresso che, assieme a una finestra altrettanto modesta nelle dimensioni, sono le uniche forature previste nelle compatte pareti. Alcune figure di bronzo ad altorilievo narrano di accadimenti occorsi tra divini e uomini devoti.

La piccola porta, schiacciata dalla mole che la sovrasta, è come ritratta in se stessa e lascia un vuoto tra sé e la muratura – una cornice cupa, un intervallo nero che stacca la superficie di

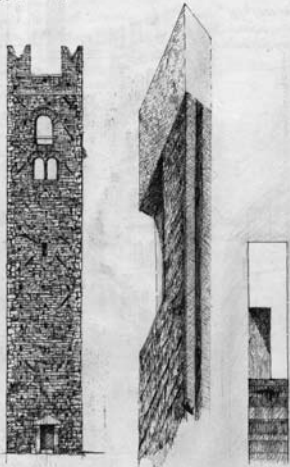
metallo dal suo intorno, marcandone la differenza e il suo ruolo di soglia e di spazio di transito. Le antiche torri erano attrezzi del tempo; il suono delle loro campane ne lacerava il flusso costante e continuo isolando le ore del riposo, del lavoro, della festa, dell'abbandono. Macchine del tempo che, succedute agli amuleti pagani, proteggevano dal tempo, dalle sue bizzarrie, dai suoi impazzimenti mai perfettamente prevedibili – il gelo, la grandine, la siccità. Nel suo insieme questa architettura, al di là del suo valore d'uso, funziona come artificio mnemotecnico non così dissimile da quelli descritti da Quintiliano: un impianto predisposto come uno strumento di comprensione e di cura dell'esistente e di salvaguardia del trascorso. Un trascorso che – nonostante le ripetute violenze e cancellazioni subite – ancora resiste, ancora accenna, ancora germina (*el pan ed sèira, l'è bon admàn* avverte un vecchio proverbio piemontese).







Atena - Lusa. Santa Maria Para DARTAM aaprosado  
4:8; San Pedro SANCHEZ: 4:5,2 / SANT'ANASTASIO: 1:4;  
SAN CRISTO FOR: 1:5 -

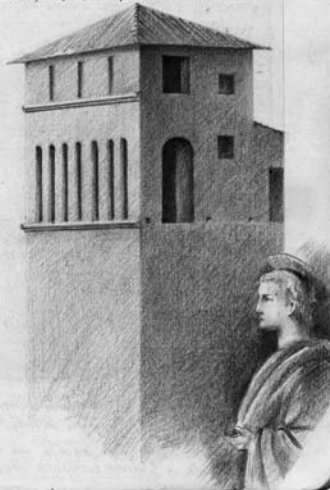


torreioni de CONSTANCA - Ripone e rivote - l'acqua  
de felle: mostace, pietra, legno - del canarato alogi,  
de canforina - l'acallione mostace e torpente  
(Non l'alto tanto compreso nell'ordine stitico della  
castiglione).

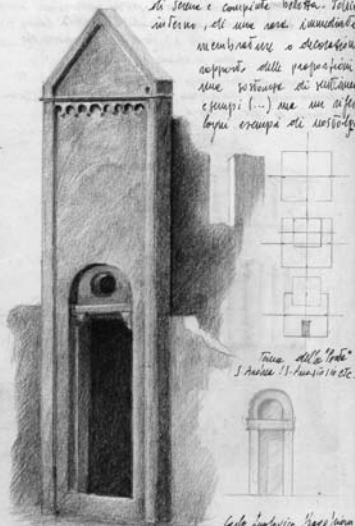
3

BOTH -- CASA : apertura delle casa  
al mondo - Mondo è pluralista (color  
numerico 3). Casa è civilizzazione che  
non si chiude su se stessa

6. Una epoca de destăruje înălțate la "poziții" spalancata versu cîi ele aușine, versu il timpu fatușu (al destăru, uș jete, uș depău sau AVANTI....)



In S. Alessandro (Lucca): "colore più  
di socco e compiute bellezze. Colmi  
interne, di una rose immediate  
membrature o decorazioni  
appunto delle proporzioni  
sue sottoposte di natura  
e tempi (...). ma un di più  
loqui occupa di questo



Tacca dell' "Orto"  
S. Andrea 11. August 1904 etc

Coste Ludovico Napp'anni  
"Città di Santa" VIII

Padre Lorenzetti, la (pista) Beata Maria Goretti con una figlia  
dedicata a S. GIUSEPPE EVANGELISTA (VFFI2)

rapporti e "clima" dell'ambiente intellettuale (anche...) -  
Tuttavia, forma benintesa, perfetta, adattare la cultura  
e l'istituzione; invece integralmente, la SENZA  
sufficientemente "pace" al momento prende il controllo que-  
sto, determinando alla società e compiendo domande di  
che, di una volta e insieme di tutto, che ha pos-  
sibilità, di una non ha alcuna relazione con gli uni  
dell'ambiente che si va dicendo a Firenze o Pisa....



2: *Adiantum lucidum* e *Adiantum petiolatum*, m  
1949 (n. 169-172)

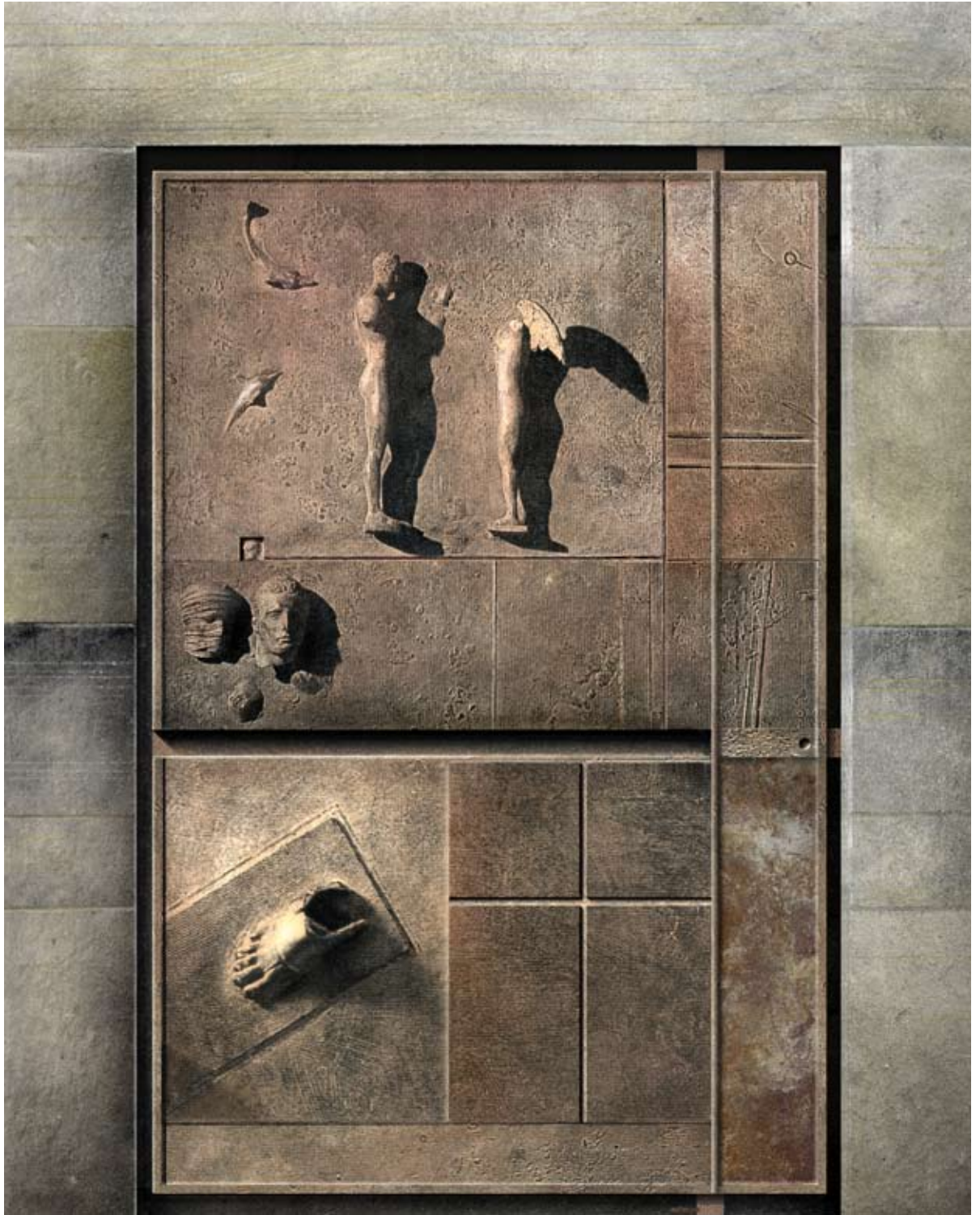
Nel 1.° Alomondro ed in molte varietà analoghe  
l'impronta soffre il punto centrale di attrazione  
e l'omogeneità: la cima e la radice.

- studi, torri e architetture
- Lucca, Sant'Alessandro

- prospetto del portale di ingresso

nella pagina successiva:

- studi da Masaccio





rocca chiese, a sinistra, con la sua torre in  
Campagna sta un pue uischi in cima e, sul timpano  
della porta, il san Sebastiano minatore de, alle Torpe  
ne strammetti con (-) si affetta, oltre Danubello, verso  
Michelangelo - "

R. Longhi 1952

San Giovanni e San  
Giovanni Battista  
1428

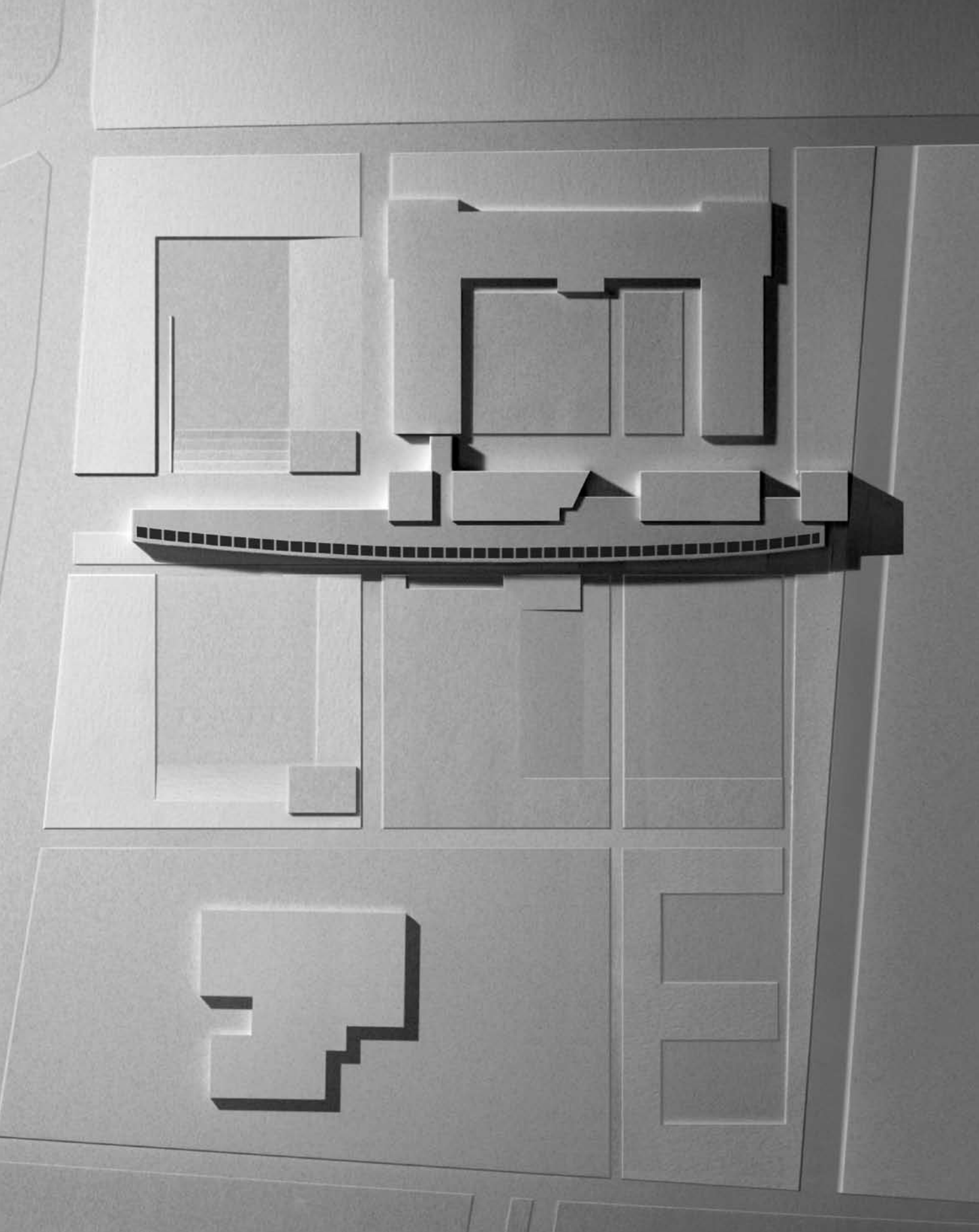


## *Design for a country bell tower – Lucca*

*In 1929, Walter Benjamin observed in his Die Wiederkehr des Flaneurs that the descriptions and interrelations of a person who lives in a place, who is at one with its daily habits, are always on the brink of being transformed into a collection, a magic box of memories. Only to foreigners, it seems, is granted the unhindered grace of almost childlike wonder; a light, sometimes gratuitous, extravagant like everything exotic, fairy-tale picturesqueness. Every architectural design can be a voyage into the physical, sensory and immediate understanding of the sites involved in these transformations, a rewriting of the stories that have bathed it like blood vessels, vivifying its days and seasons. A movement as slow as it is reciprocal, now through the three coordinates of space, now in the infinite palimpsests of time, so crowded with memoriae et expectationes.*

*The bell tower has a base measuring 6 x 3 meters and is 47 meters tall. It is conceived as the extension of a craggy country church founded in the ninth century in a village not far from the city of Lucca. Its interior houses a staircase of scored sandstone blocks, and the space soars upwards unimpeded, contained by walls whose rough surface seems made to detain the light falling from above. At the top, a terrace opens wide to the wind and the sun, and the air brings the salty taste of the sea, invisible from here but quite close by. The structure is built by stacking layers of varying widths of scoured concrete, using sand and pigments which vary its consistency and color. The superstructure, a luminous intarsia in the sky, will be sheathed in plaster made with Apuan marble dust, or with a stone facing if finances allow – «Everything here is crisp and clear... the clean lines reduce things to their essence, make them identical to themselves to their very marrow...». A small entrance has been carved out of one of the narrow sides, which, together with a window equally modest in size, form the only openings in the compact walls. Bronze figures in high relief narrate events that have occurred between deities and pious men. The little door, squashed by the mass above it, is as though withdrawn into itself, leaving a void between it and the masonry – a dark frame, a black interval that detaches the metal surface from what is around it, marking its difference and its role as a threshold*

*and a transition space. Ancient towers were time devices: the sound of their bells lacerated the constant, continuing flow of time by isolating the hours set aside for rest, work, festivities, surrender. Time machines that, successors of pagan amulets, gave protection from the weather, its vagaries, its eccentricities that are never perfectly predictable – frost, hail, drought. As a whole, this architecture, above and beyond its utilitarian value, functions as a mnemotechnic artifice not too different from those described by Quintilian: a device set up as an instrument for comprehension and care of the existent and protection of the past. A past that – despite the repeated violence and cancellations it has undergone – still resists, still hints, still germinates (el pan ed sèira, l'è bon admàn, an old Piedmontese proverb teaches us).*



# OSSA

*Nuovi servizi per una scuola elementare a Soragna – Parma*

In un disegno di Aldo Rossi del 1971, preparatorio alla realizzazione del nuovo cimitero di Modena, compare la sagoma scarnificata di un pesce. L'ostensione osteologica, l'inserzione enigmatica di scheletri di corpi animali, tornerà in altri tableaux dell'autore a esergo e paradigma di una grammatica razionale quanto produttiva nella messa in ordine di parti. Un ordinamento, o una struttura, il cui valore ha indice maggiore della somma dei singoli addendi e in questo analogo di ciò che serra tra loro le singole unità di una fabbrica – o l'insieme di più fabbriche. Lo scheletro, nella sua concretezza massima, è un principio – efficace, manifesto, stabile – di gerarchia e reciproca integrazione di porzioni. Si noterà poi come l'immagine adottata dal Nostro coincida con una norma che comunque salvaguarda l'autonomia delle singolarità raccolte – le tante ossa sparse – quest'ultime mai dissolte, mai rese irriconoscibili, sotto il giogo del Tutto.

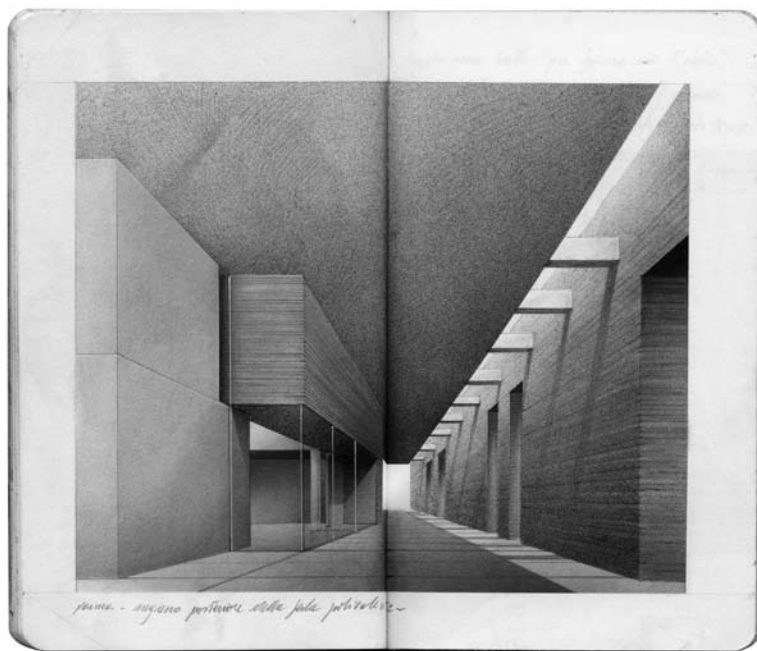
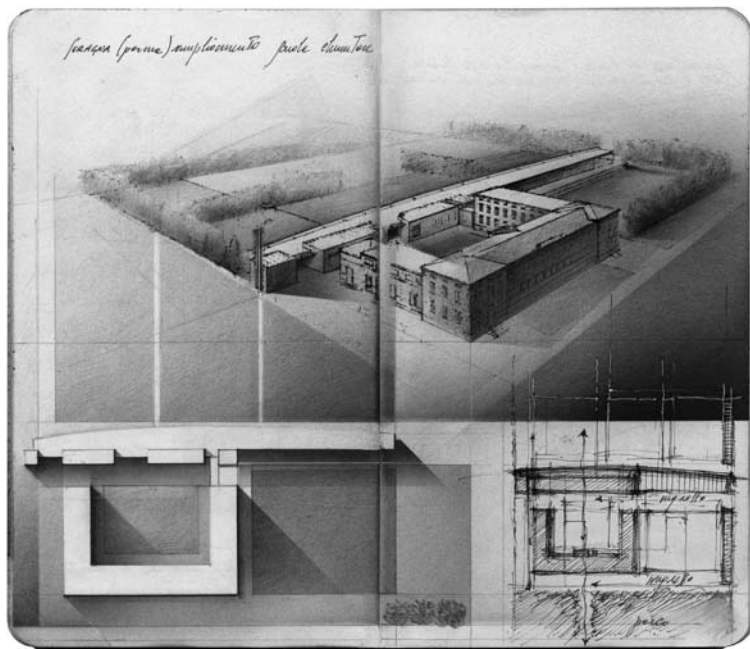
Il motivo, logico e strumentale, della concatenazione coerente di numerosi pezzi attorno, o a cominciare da, un nucleo portante è lo snodo concettuale che ha guidato l'ampliamento della scuola, pensata anch'essa come «un'unità, o un sistema fatto solo di frammenti ricomposti» – il volume originario, i giardini tematici, le chiostre, le recenti addizioni. Rispetto a un consueto rapporto tra spazi serviti e spazi serventi tuttavia il progetto prevede un sensibile incremento dimensionale dell'area servile al punto che quest'ultima assume tratti di riconoscibilità e una posizione di parziale autonomia.

Il camminamento protetto – che distribuisce gli accessi e i percorsi principali permettendo l'uso della mensa, dell'aula auditorio e della più marginale centrale termica – prosegue oltre il confine della corte esistente divenendo il limite costruito, la soglia condivisa di luoghi diversi. Sul lungo impaginato del fronte murario una successione di forature, secondo ritmi non regolari, consente il transito dai giardini alla chiostra in analogia alle tradizionali porte morte dell'edilizia rurale parmense. La suddivisione delle attività è replicata nella tettonicità dei volumi: le stanze nobili si presentano bianche di calce con parziali inserti litici – a marcare gli ingressi e alcuni angoli – mentre la parete del portico è in laterizio facciavista con architravature in cemento lievemente bocciardato;

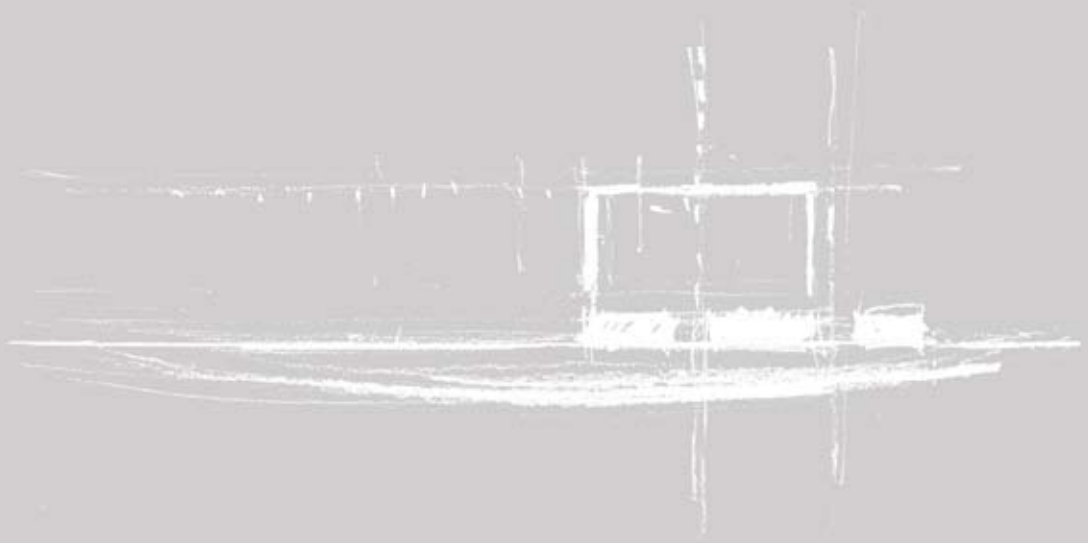
completano il catalogo dei materiali impiegati lo zinco-titanio delle coperture a falda unica, il legno di rovere degli infissi e delle porte, la pietra di Carniglia delle pavimentazioni interne. Materie e tecniche duttili e inappariscenti tali da garantire un contenuto costo di fabbricazione e una sperimentata affidabilità nel tempo, nonché rispondere a una richiesta generale di appropriatezza – al contesto, all'occasione, alle attese e ai bisogni della committenza.

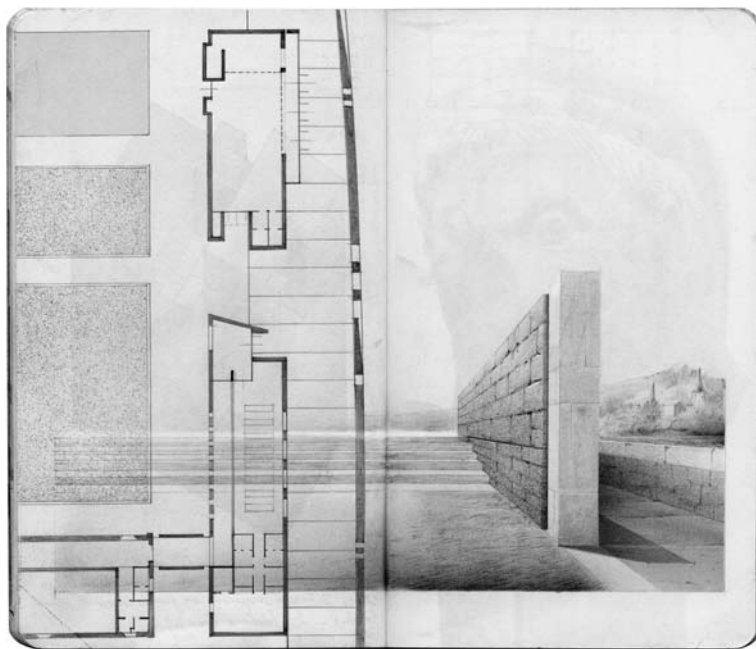
A Soragna c'è un memoriale nei pressi della Rocca trecentesca tanto potente quanto discreto: il manto di un intonaco recente è stato interrotto lasciando visibili una rosa di bucatore sui mattoni; è tutto ciò che resta del piombo nazi-fascista che trapassò i corpi di cinque giovani partigiani. Oltre ogni artificio dell'arte talvolta sono i muri che, come ebbe a scrivere il Milizia, «saranno parlanti, e ciascun cittadino intenderà il loro linguaggio».





- vista a volo d'uccello
- vista del percorso coperto
- vista dai giardini



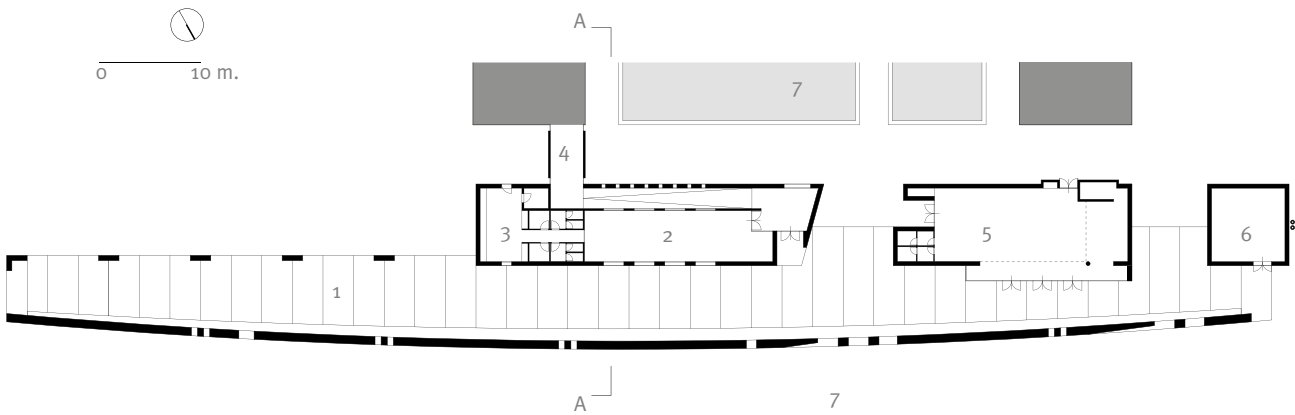
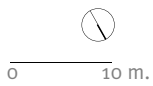
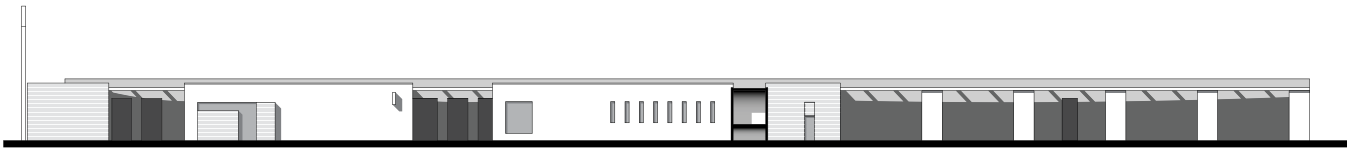


- vista della sala polivalente  
- i giardini - studio

- planimetria piano terra,  
sezione AA, prospetti

- 1 percorso coperto
- 2 refettorio
- 3 cucina
- 4 collegamento edificio esistente
- 5 aula polivalente
- 6 centrale termica
- 7 giardini

nella pagina successiva:  
- il Pecile di villa Adriano





*New service areas for the elementary school at Soragna – Parma*

*A drawing by Aldo Rossi made in 1971 as preparation for the construction of the new cemetery in Modena includes a silhouette skeleton of a fish. The display of bones, the enigmatic insertion of animal skeletons, recurs in other drawings by the famous architect as an exergue and paradigm of a grammar as rational as it is productive for organizing parts. An order, a structure, whose value is greater than the sum of its parts, and this makes it analogous to that which joins together the individual units of a building or a complex of several buildings. A skeleton, in its supreme concreteness, is a principle – efficacious, manifest, stable – of hierarchy and the reciprocal integration of parts. It will also be noted that the image adopted by Rossi coincides with a norm that safeguards in any case the autonomy of the individual elements gathered together – the many single bones are never dissolved, never rendered unrecognizable, under the yoke of the Whole.*

*The motif, logical and instrumental, of the coherent concatenation of numerous pieces around or starting from a basic core is the conceptual fulcrum that guided the extension of the school, itself viewed as «a unit, or a system made up only of recomposed fragments» – the original space, the green areas given over to various uses, the courtyards, and the recent additions. However, compared with the usual relationship between space served and space doing the serving, the plans here call for a significant increase in the space devoted to serving, to the point that the services areas become recognizable as such and partially autonomous.*

*The protected walkway which governs access to the various parts – the lunchroom, the auditorium, and the more marginally located furnace room – continues beyond the bounds of the existing courtyard to form the outer limit of the built environment and the common threshold of different places. Along the long expanse of wall, a succession of openings at irregular intervals permits transit back and forth from the gardens to the courtyard, similar to the traditional porte morte (“dead doors”) of rural architecture in the Parma area. The subdivision of activities is replicated in the tectonics of the volumes: those rooms having a loftier purpose are white with partial stone inserts to mark the doors and some of the*

*corners, while the wall of the portico is made of exposed brick with architraves of lightly bush-hammered concrete. Other materials used are zinc-titanium for the one-sloped roofs, oak for the windows and doors, and Carniglia stone for the interior floors. These modest, versatile materials made it possible to keep building costs down while offering proven reliability over time as well as responding to a general request for materials appropriate to the context, the occasion, and the client's needs and expectations. In Soragna there is a memorial near the fourteenth-century fortress that is as powerful as it is discreet: a gap deliberately left in a recent coat of plaster so as to leave visible a scattering of holes in the bricks. This is all that remains of the Nazi and Fascist bullets that pierced straight through the bodies of five young partisans. Beyond any artifice of art, sometimes it is the walls that, as Milizia wrote, «will speak, and every citizen will understand their language».*



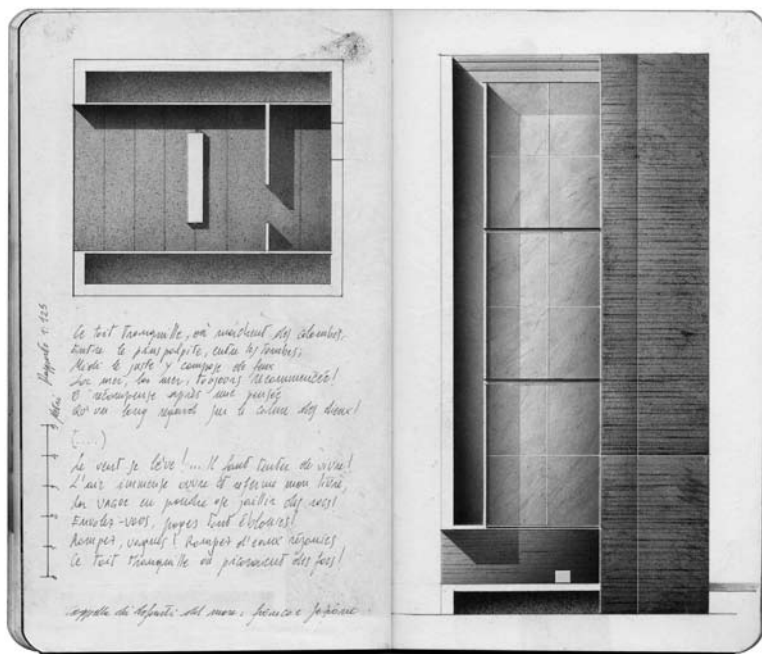
# CONFORTORIO

*Cappella dei defunti del mare a Viareggio – Lucca*

L'edificio è un prisma regolare di base 7.5 x 9 m. ed alto 18.5 metri piantato là dove il dominio del mare sta per cedere la sua forza alla terra. Scorto sullo sfondo pallido del cielo non è che una massa scura tormentata da una continua trama di lievi incisioni orizzontali che ne fanno vibrare la superficie altrimenti spenta; un grande doccione di marmo bianco, vicino al colmo e decentrato, è l'unico decoro riconoscibile dalla battaglia. Un passaggio stretto conduce a una porta di ferro acidato: attraversato un basso e buio disimpegno si accede finalmente alla meta. La stanza è di modeste dimensioni ma assai alta; la luce filtra, attutita e colorata, dalle stesse pareti costruite da una successione ripetuta di lastre sottili di marmo di Calacatta; due distacchi nel rivestimento versano una luce più viva; dalla copertura una bava luminescente passa attraverso un traliccio di metallo. La stanza è fredda, l'aria la riempie e una piccola pozza d'acqua moltiplica l'intorno: il fianco disposto verso ponente è tagliato per oltre due metri in altezza e lo sguardo può correre senza ostacoli verso la linea chiarissima dell'orizzonte e verso il punto di origine della brezza che colpisce il visitatore. Gli arredi presenti sono una massiccia panca di pietra di Matraia senza schienale e un crocifisso ligneo, riproduzione del Volto Santo conservato nella cattedrale del San Martino a Lucca. A terra una striscia di lettere in ottone recita: *Le vent se lève!...Il faut tenter de vivre!* L'occasione che ha mosso il progetto non è riferibile agli statuti della disciplina. Come in ogni indagine genealogica è errato cercare la causa unica responsabile, secondo un criterio piramidale e necessitante, delle scelte compiute; nel dare conto delle motivazioni molto più vicino al vero risulterà la consapevolezza del progetto come evento, e dunque come stazione di equilibrio, inevitabilmente fragile, tra iterazioni tanto molteplici e differenziate quanto mobili ed eterogenee. I panorami deserti di Vincenzo Cabianca e Telemaco Signorini, una marina incendiata di Plinio Nomellini o le occhiaie nere in una faccia sbiancata di Lorenzo Viani, così come una frase di d'Annunzio e del Ghiselli o un passo dal diario di un ancor giovane Rilke, sono lo sfondo da cui trarre, a sbalzo, i contorni della fabbrica al pari del colore di una luce crepuscolare, il profumo e la polvere di un vento africano, la riflessione e

l'intorbidamento di acque soggette a correnti e maree. Tuttavia sussiste, in questo modesto esercizio, un elemento proprio della sintassi di ogni composizione; un tratto profondamente attinente al fenomeno architettonico nelle sue coordinate più generali tale da rendere paradigmatico il Confortorio. Quella che qui, con strumenti molto semplici, viene messa in opera è infatti la distanza e la coappartenenza, la conflittualità e la consustanzialità, di esterno e interno. Una non coincidenza tra *recto* e *verso*, tra fuori e dentro, fatto di mutue e ribadite discordanze: pesante e leggero, scabro e lucido, cupo e baluginante, esposto e protetto, esplicito e introverso. Un edificio che è (anche) una riflessione sulla struttura basilare della spazialità architettonica, sulla stessa articolazione fondamentale della Forma, avrebbe concluso, con concisione, Cesare Brandi.

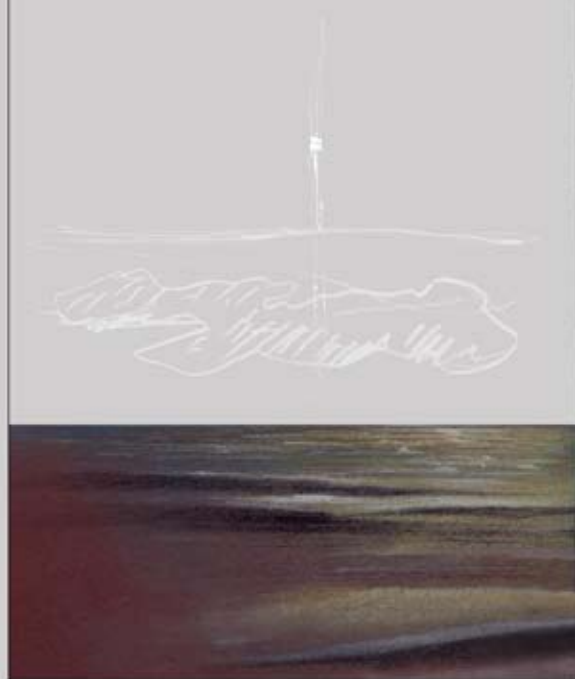




- sezione longitudinale
- sezione trasversale

- pianta, prospetto, sezione e vista

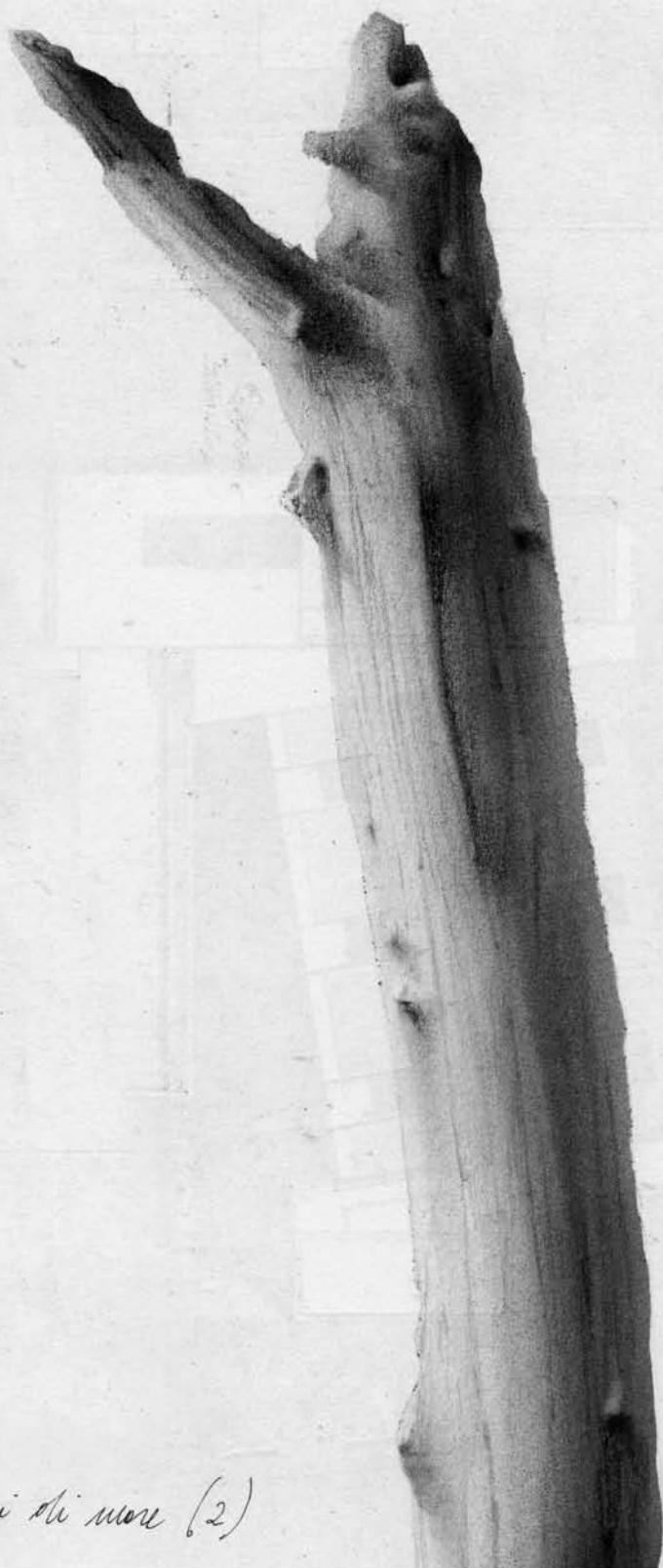
- nelle pagine successive:
- veduta della cappella da settentrione
  - relitto











*Resti di mare (2)*

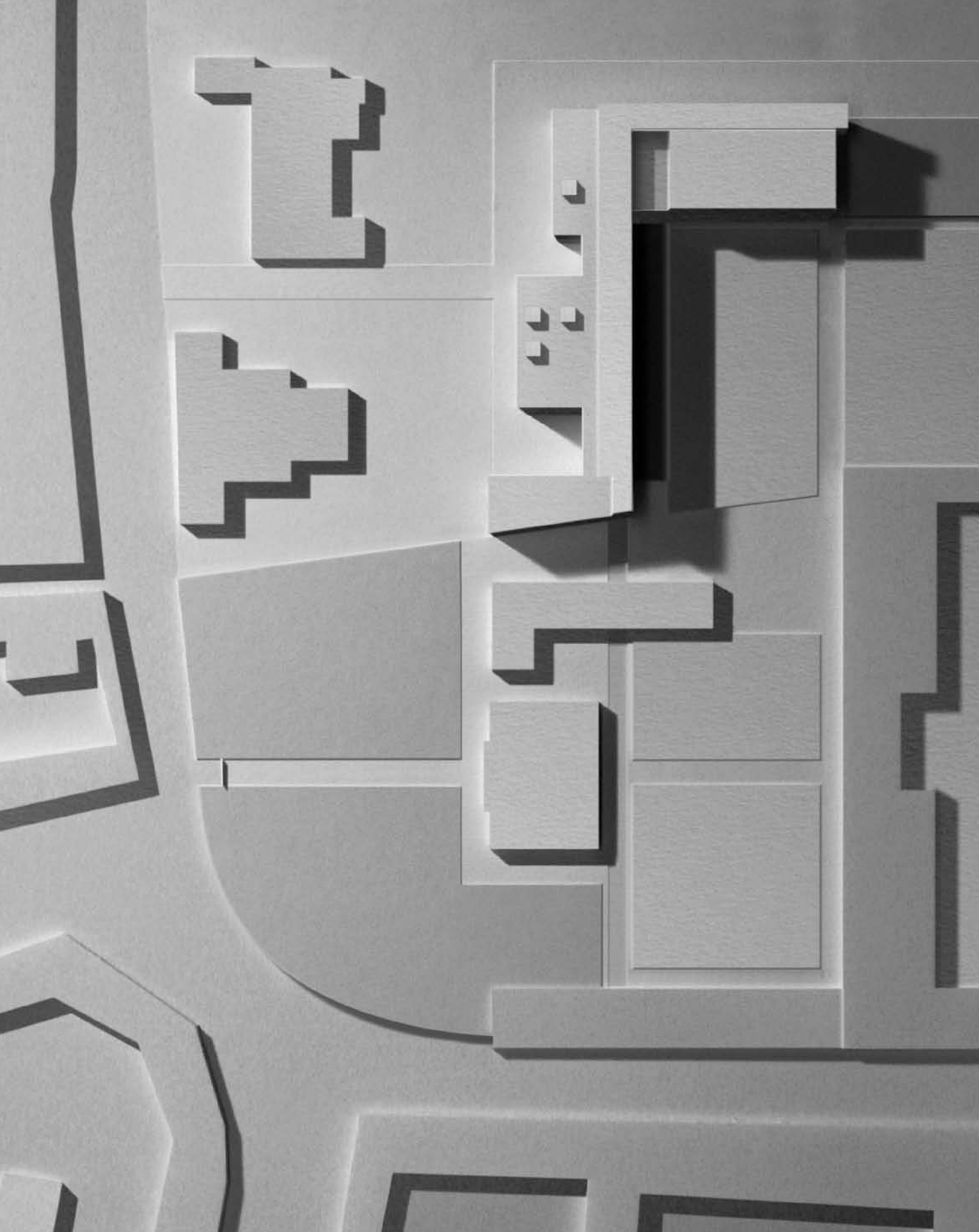
*Chapel for the Sea Dead in Viareggio – Lucca*

*The building is a regular prism with a 7.5 x 9 meter base and is 18.5 meters high, planted right where the dominion of the sea is about to yield its force to the land. Glimpsed against the pale background of the sky, it seems to be just a dark mass tormented by an unbroken web of shallow horizontal incisions that give vibrancy to the otherwise dull surface; the only decoration recognizable from the shoreline is a large downspout of white marble, placed off-center near the top. A narrow passageway leads to an etched metal door; after crossing through a low, dark entrance foyer, the goal is finally reached. This room is fairly small in size, but quite tall. The light seeps in, softened and colored, through the walls themselves, built of a succession of thin Calacatta marble slabs. Two breaks in the wall-covering let a brighter light pour in; from the roof, a luminescent froth filters through a metal trellis. The room is cold; the air fills it, and a little reflecting pool multiplies what is around it. The side exposed to the west has a cut measuring more than two meters in height, enabling the eye to gaze unimpeded towards the pale line of the horizon and the point of origin of the breeze blowing on the visitors. Furnishings are a massive backless bench made of Matraia stone and a wooden crucifix, a reproduction of the Holy Face in the cathedral of San Martino in Lucca. On the floor, a strip of brass letters reads: Le vent se lève! ... Il faut tenter de vivre!*

*The occasion giving rise to this design cannot be traced back to the statutes of the discipline. As in every genealogical investigation, it is mistaken to seek, following a pyramidal, necessitating criterion, the one sole cause responsible for the choices made. In giving an account of the reasons, much closer to the truth is an awareness of the architectural design as event, and thus as a station in an inevitably fragile balance between reiterations that are as manifold and differentiated as they are mobile and heterogeneous. The desert panoramas of Vincenzo Cabianca and Telemaco Signorini, a blazing marina by Plinio Nomellini, or the dark circles under the eyes of a pallid face by Lorenzo Viani, a phrase from d'Annunzio and Ghiselli or a passage from the diary of a yet-young Rilke are the background from which to bring out in relief the outlines of the building, on a par with the color of a waning light, the perfume and dust*

*of an African wind, or the reflection and roughness of waters subjected to the currents and tides.*

*Nonetheless there is, in this modest exercise, an element proper to the syntax of every composition, a trait so deeply pertinent to the phenomenon of architecture in its most general coordinates as to make the Comfortorium a paradigm. What is carried out here, using very simple tools, is the distance and the mutual belonging, the conflict and the consubstantiality of interior and exterior. A lack of correspondence between recto and verso, between outside and inside, made up of reciprocal, reiterated discordances: heavy and light, rough and polished, dull and gleaming, protected and exposed, introverted and explicit. A building that is (also) a reflection on the basic structure of architectonic spatiality, on the same fundamental articulation of Form, Cesare Brandi would have concluded, concisely.*



# MUSE

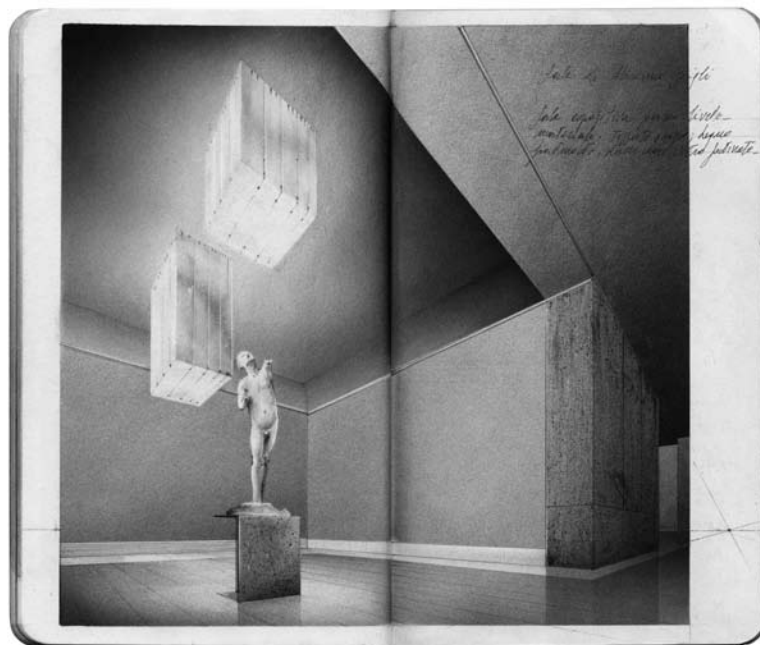
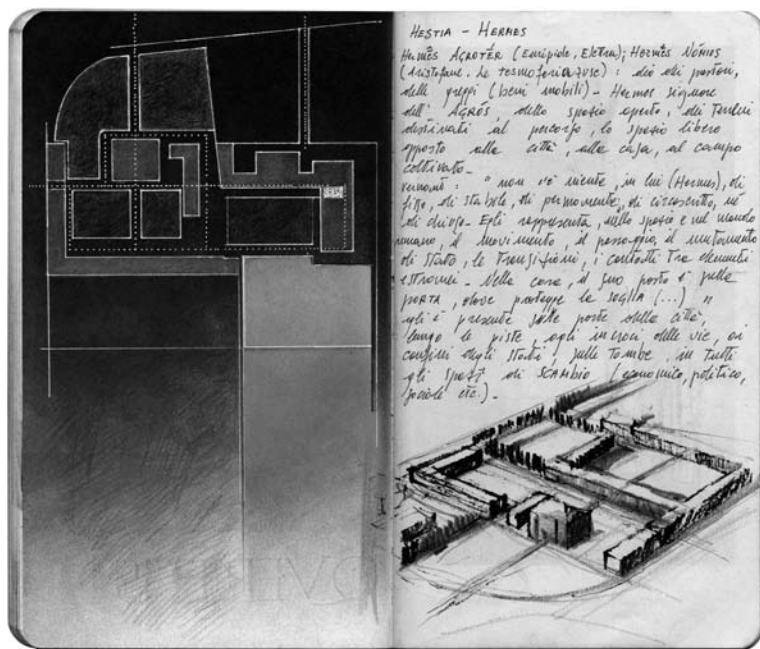
*Gipsoteca della Scultura Italiana del Novecento a Casalbeltrame – Novara*

Il museo – massimamente se dedicato alle arti – è la tipologia che meglio può descrivere la deriva contemporanea dell'*architectural design*, lo spirito del tempo imposto dall'ordoliberalismo globale. Come constatato da molti osservatori è questo il punto dove più intenso sembra essere arrivato il processo di estetizzazione diffusa del reale, con la sua vocazione ansiogena allo spettacolo, alla stupefazione, al kitsch della frase ridondante – una «meraviglia» che niente spartisce con il *thaumazein* degli antichi. La preoccupazione per il contenitore si accompagna, sovente, a una malcelata indifferenza verso il contenuto, divenuto pre-testo accessorio a una significazione nella sostanza autonoma, indipendente, del fatto architettonico. È come se paradossalmente la disciplina scientifica delle collezioni avesse espulso la ricchezza e l'eterogeneità delle seicentesche *Wunderkammern*, la loro «armoniosa farragine», all'esterno, nelle fattezze del *cabinet*, riducendo quest'ultimo a scatola alienata, astratta da qualunque condizione data, sospesa tra i poli della pura ostensione denotativa e del valore di scambio. Una strategia di opposizione a quanto detto non può che iniziare da un rimettersi dinanzi alle cose e a una riconsiderazione delle interrelazioni tra mezzi e finalità da un lato e da un saldo legame tra nuovo edificio e suo contesto – naturale o urbano che sia – dall'altro.

In una delle sue rare riflessioni scritte Marino Marini rammentava come il luogo della scultura si dovesse scoprire in un frammezzo aperto tra la gabbia e l'infinito. Il progetto della gipsoteca vuol essere precisamente questo: il disegno e la costruzione di una spazialità capace di porsi in relazione con lo spazio proprio dell'oggetto plastico, in un colloquio denso e rivelatore. Una apparecchiatura di tramite, «servile», predisposta come dispositivo per vedere e non *monstrum* – prodigio e nefandezza – da essere visto. Da qui la Galleria, il Salone, gli Studi, il Giardino d'inverno, cioè una famiglia di stanze dissimili tra loro per geometria, per dimensione, per sistema di illuminazione naturale, ma tutte congelate nella loro stabile, solida, sicura forma. Un catalogo di vuoti, un elenco di cornici tridimensionali, offerti a multiple opzioni museologiche, il cui cardine ordinatore è assai distante sia dagli hangar

neutrali del tardo funzionalismo e sia dal multiverso pittoresco del postmodernismo – eccesso, disordine, gratuito: esiste anche una caricatura dell'avanguardia e non solo dei codici della tradizione. Il volume a “L” della fabbrica è inserito nel parco della villa settecentesca Bracorens Savoiroux in una posizione defilata così da delineare con risolutezza un ulteriore cortile, proseguimento di quello su cui affacciano le stalle. La sua disposizione marginale rispetto ai confini del lotto fa di questa costruzione la quinta predisposta al futuro parco della scultura, una interpretazione del noto rapporto tra figura e sfondo. Edificato con tecnologie e materiali comuni il museo è stato immaginato oltre ogni bellezza arbitraria e nella sua sobrietà è quanto di più distante dalla *subjunctive architecture* descritta da John Summerson. Uno strumento efficiente e silenzioso su cui le molte voci delle arti potranno felicemente risuonare.

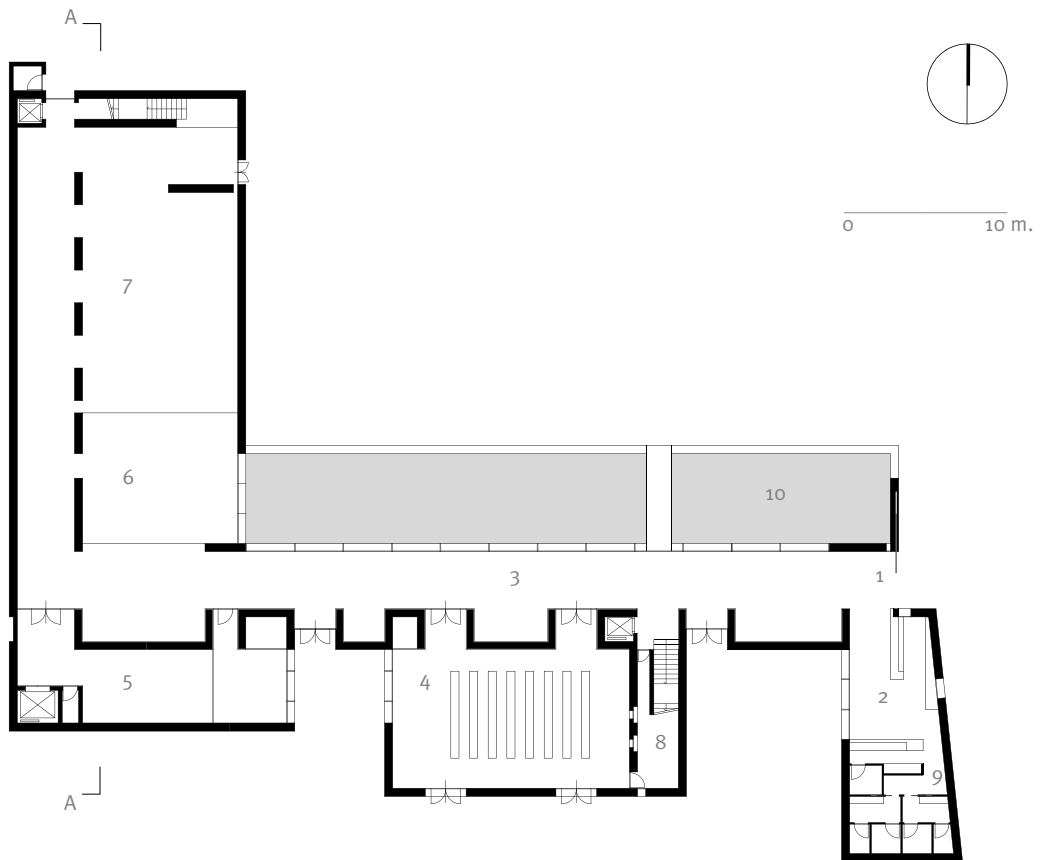
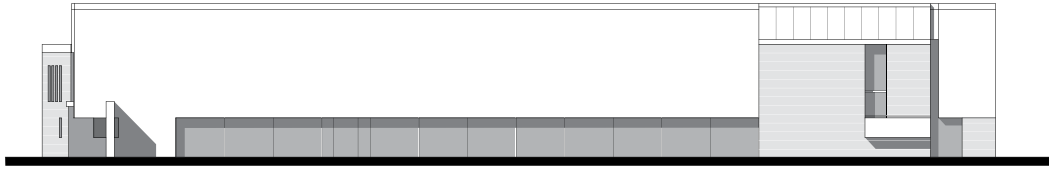


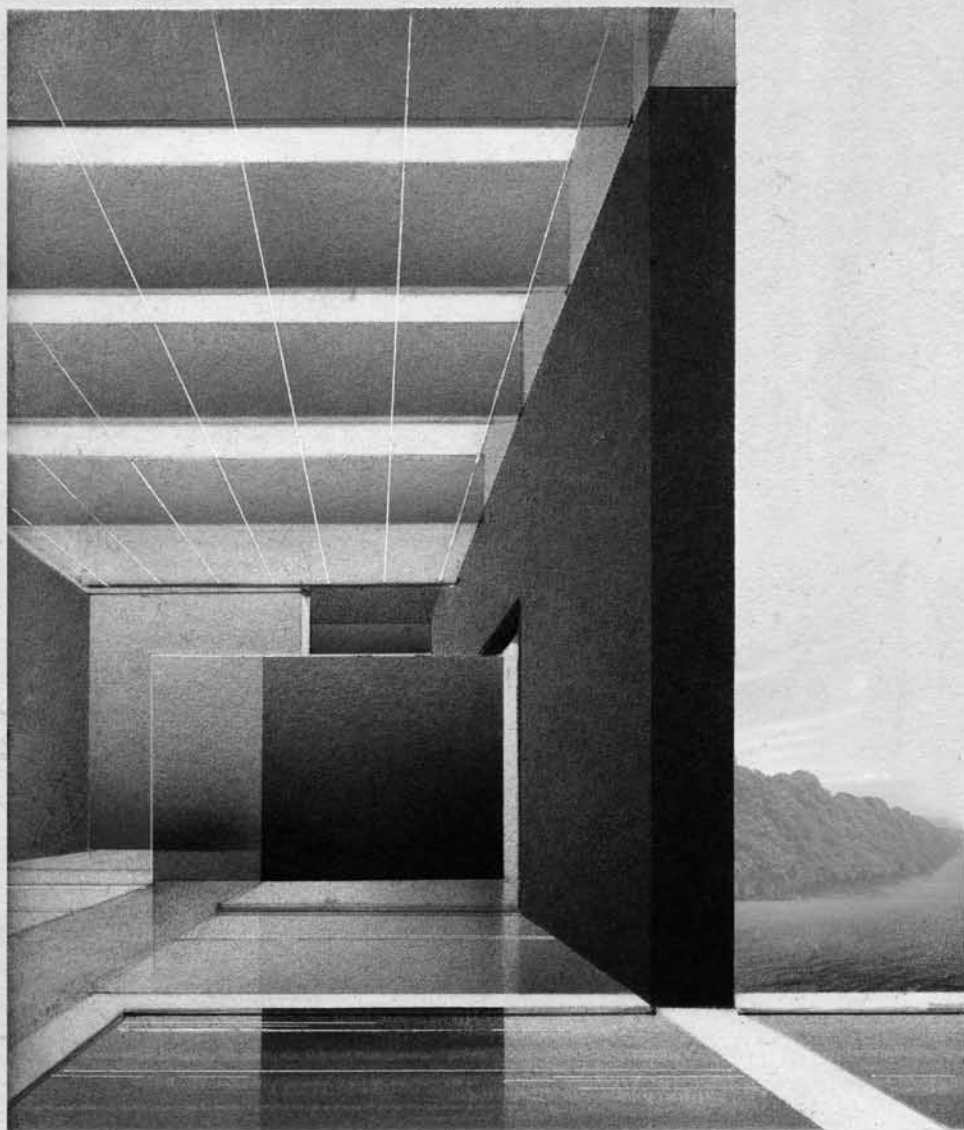


- matrici compositive
- vista della sala espositiva al primo piano
- planivolumetrico e vista dell'ingresso









*Studio della Grande Sala (Capalbio, Toscana)*

## *Gallery of Plaster in Casalbeltrame – Novara*

*The museum – especially if devoted to the arts – is the typology that can best describe the contemporary drift of architectural design, the spirit of the time imposed by global proponents of total freedom. As it has been noticed by many observers, this is the point where the process of widespread aesthetization of reality seems to have reached its most intense point, with its anxiety-producing vocation for showmanship, for astonishment, for the kitsch of the redundant phrase – a «wonder» that has nothing in common with the thaumazein of the ancients. The preoccupation with the container is often accompanied by an ill-concealed indifference about its contents, which has become a pretext ancillary to the substantially autonomous, independent significance of the architecture itself. It is as though, paradoxically, the scholarly discipline of the collections had ejected the richness and heterogeneity of the seventeenth-century Wunderkammern, their «harmonious jumble» of objects, to the outside, in the guise of the cabinet, reducing this latter to an alienated box, abstracted from any sort of given condition, suspended between the poles of pure decorative ostentation and a negotiable currency. A strategy of opposition to what has been said cannot avoid starting from a process of looking at things straight-on and reconsidering on one side the interrelations between the means and the end, and on the other a solid tie between the new building and its context, whether natural or urban. In one of his rare written reflections, Marino Marini recalled how the place of sculpture had to be found somewhere between the cage and infinity. The plans for the gallery aim at being precisely this: the design and construction of a spatiality capable of setting up a relationship with the space of the sculpted object, in a dense and revealing dialogue. A device that would serve as a «servile» intermediary, predisposed as a means for seeing, and not a monstium – in both senses of wonder and atrocity – to be seen. The result is the Gallery, Great Hall, Studios, and Winter Garden, i.e. a family of rooms different from each other as to geometry, size, and system of natural lighting, but all frozen in their stable, solid, certain form. A catalogue of voids, a list of three-dimensional frames, offering itself to multiple museological options, whose governing principle is far away both from the neutral hangars*

*of late Functionalism and from the multipurpose picturesque of Post-modernism – excess, disorder, gratuitousness: there exists a caricature of the avant-garde and not only of the codes of the tradition. The L-shape building is inserted into the park of the eighteenth-century Villa Bracorens Savoiron in a discreetly non-central position so as to give solid definition to another courtyard, the continuation of the one onto which the stables face. Its marginal position with regard to the boundaries of the site makes this construction the ready backdrop for the future sculpture park, an interpretation of the well-known relationship between figure and background. Built using common techniques and materials, the museum was conceived going beyond any sort of arbitrary beauty, and its sober aspect is as far away as possible from the subjunctive architecture described by John Summerson, making it an efficacious, silent instrument which the many voices of art can happily play.*



# GRUNDRISZ

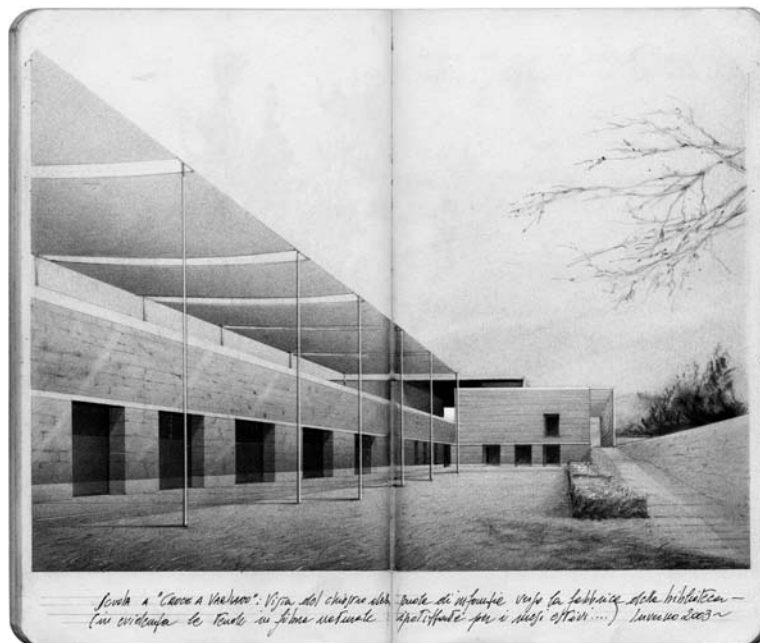
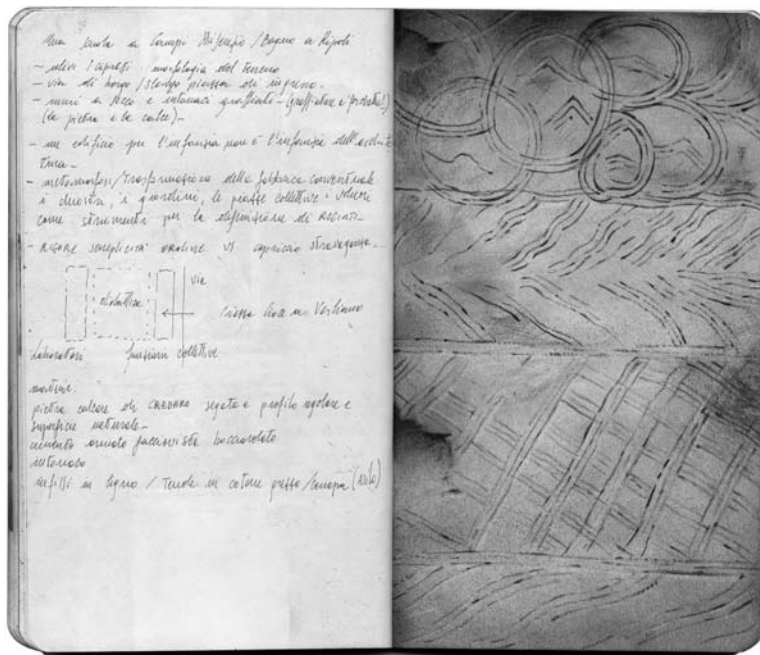
*Scuola elementare e materna a Bagno a Ripoli – Firenze*

Il fondamento del progetto sta nella tensione tra le matrici che hanno regolato il tracciamento planimetrico come ordine del contiguo e quella modalità fondamentale del costruire che è la modalità con cui la crosta terrestre si modifica. Da un lato la razionalità astratta del comporre dall'altro l'energia del suolo e le condizioni empiriche del sito. Una conflittualità che plasma la scienza pianistica come punto di equilibrio tra ideazione e vincolo ovvero la risultante di vettori diametralmente orientati: sistema contro contingenza, forma contro corpo, serialità contro unicità, semplice contro complesso. In effetti nel vocabolario tedesco c'è un termine che ben racconta questo conflitto o questa coappartenenza: *Grundrisz*. Per Joh. Orsäus (1620) il vocabolo sta per il latino *delineatio areae*; *Grund* (*Boden*): terra, terreno, suolo; *Riß*: fessura, strappo, frattura ma anche *Riz* (*althoch-deutsch*): *scriptura* (ingl. *Writ*, da cui *write*) segno, scrittura, progetto (Jacob e Wilhelm Grimm, *Deutsches Wörterbuch*, 1854). Architettura dunque come scrittura della terra nel doppio valore del genitivo.

L'edificio della scuola è organizzato secondo il succedersi di recinti regolari chiaramente profilati: i chiostri, i patii, i giardini tematici. Questa trama, questo stampo della composizione – la sua statura propria –, è di origine antichissima e frequentemente presente nell'architettura religiosa occidentale quanto tema primo dell'architettura del vicino oriente islamico. Le singole parti che allestiscono l'insieme sono disposte in una grammatica combinatoria secondo convenienza e utilità – la *pulchritudo adhaerens* cui ogni fabbrica ha il dovere di tendere. La legge responsabile del processo di unione dei diversi episodi – hall di ingresso, biblioteca, palestra, aule, servizi – subisce tuttavia l'inferenza dell'intorno costruito e della condizione orografica; sono questi disturbi, questi accidenti, che allontanano i disegni di progetto dalla perfezione della tavola del Durand e di qualsivoglia manuale: i codici dello schema concettuale – isotropicità, continuità, ripetizione – subiscono una sorta di distorsione, di piega, in conseguenza dell'impiantarsi, dell'ancorarsi delle murature alla terra, quest'ultima avvertita come un'esigenza a cui dare espressione. Il consistere dell'edificio nel qui e ora, il suo radicarsi stabile e duraturo in un punto, in una

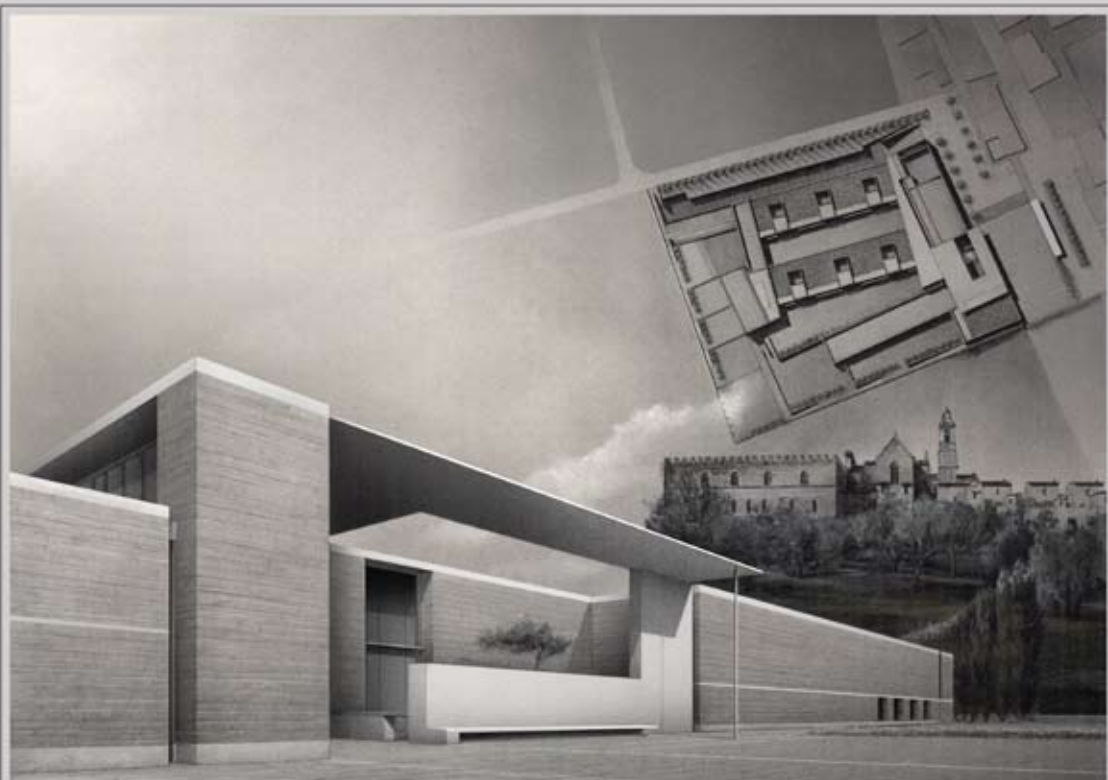
singularità assoluta mai riducibile alla specie, dello spazio è sovente fenomeno non sufficientemente indagato, cadendo nell'invisibilità del gesto meccanico, ottusamente eseguito. Seppure pervaso da una molteplicità di suggestioni allegoriche quello che vogliamo evidenziare è piuttosto l'evento nella sua immediatezza fisica, prima e oltre ogni sua possibile dilatazione o «amplificazione narrativa». L'edificio è la concatenazione di quattro volumi principali, reciprocamente connessi e solidali. Su piazza Croce a Varlano il bordo edificato è intagliato da un'unica ampia apertura che conduce agli ingressi e a un belvedere panoramico proteso verso la valle. Il plesso è una costruzione che impiega tecnologie tradizionali con murature di forte spessore e materie di sperimentata efficienza quali il legno, la pietra calcarea, la calce. Una viva attenzione è stata prestata al corretto orientamento dei solidi e al disegno degli esterni, intesi come stanze spalancate alla mutevolezza del cielo.

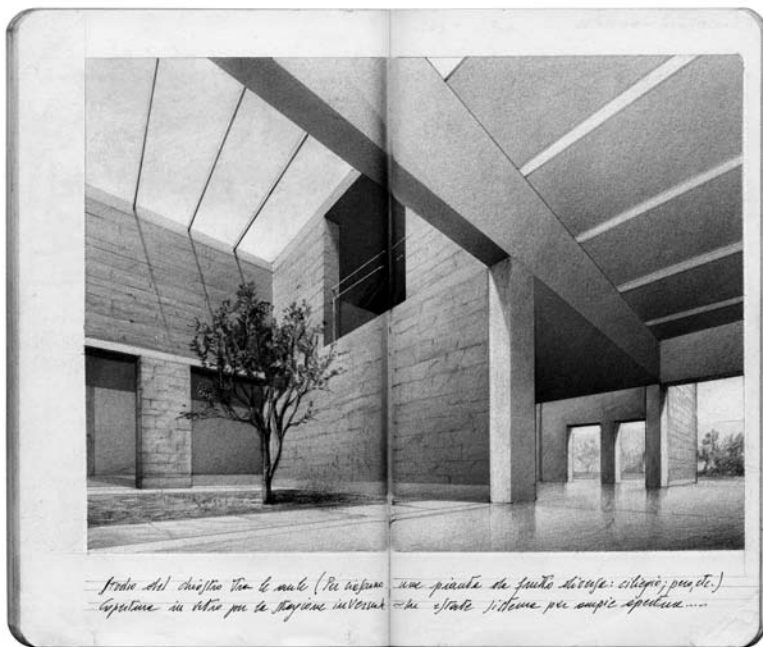
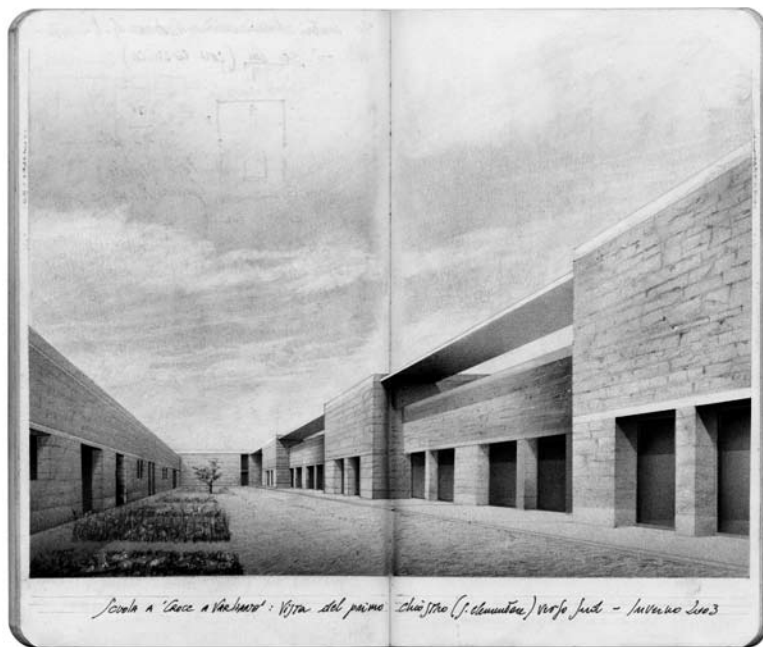




- matrici compositive  
 - la materna e la biblioteca

- planivolumetrico e vista dell'ingresso da  
 piazza Croce a Variano



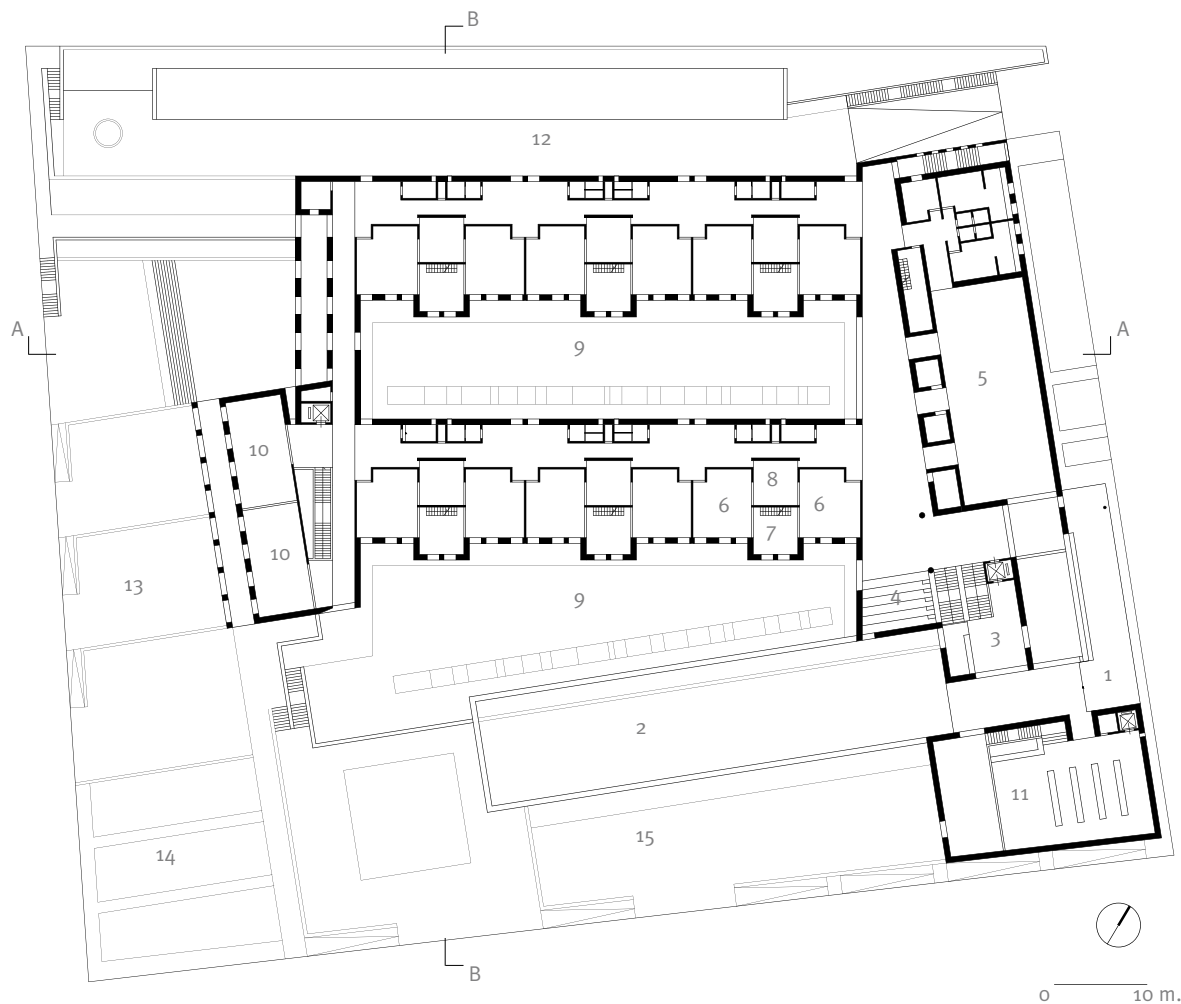
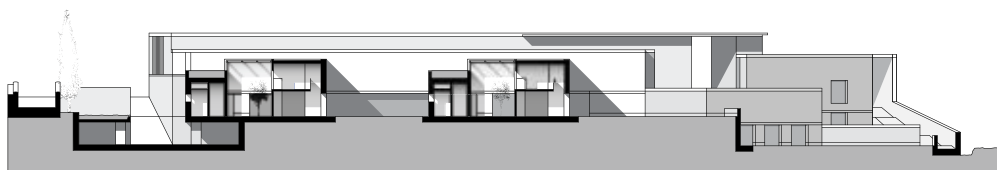
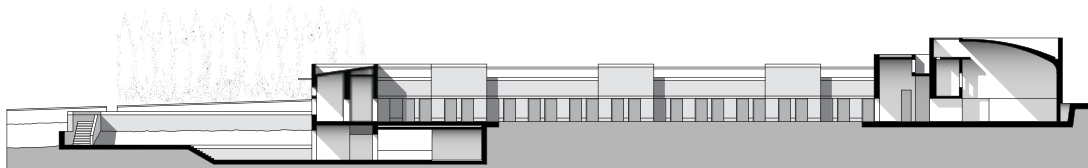
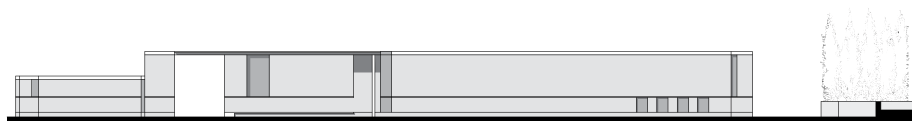


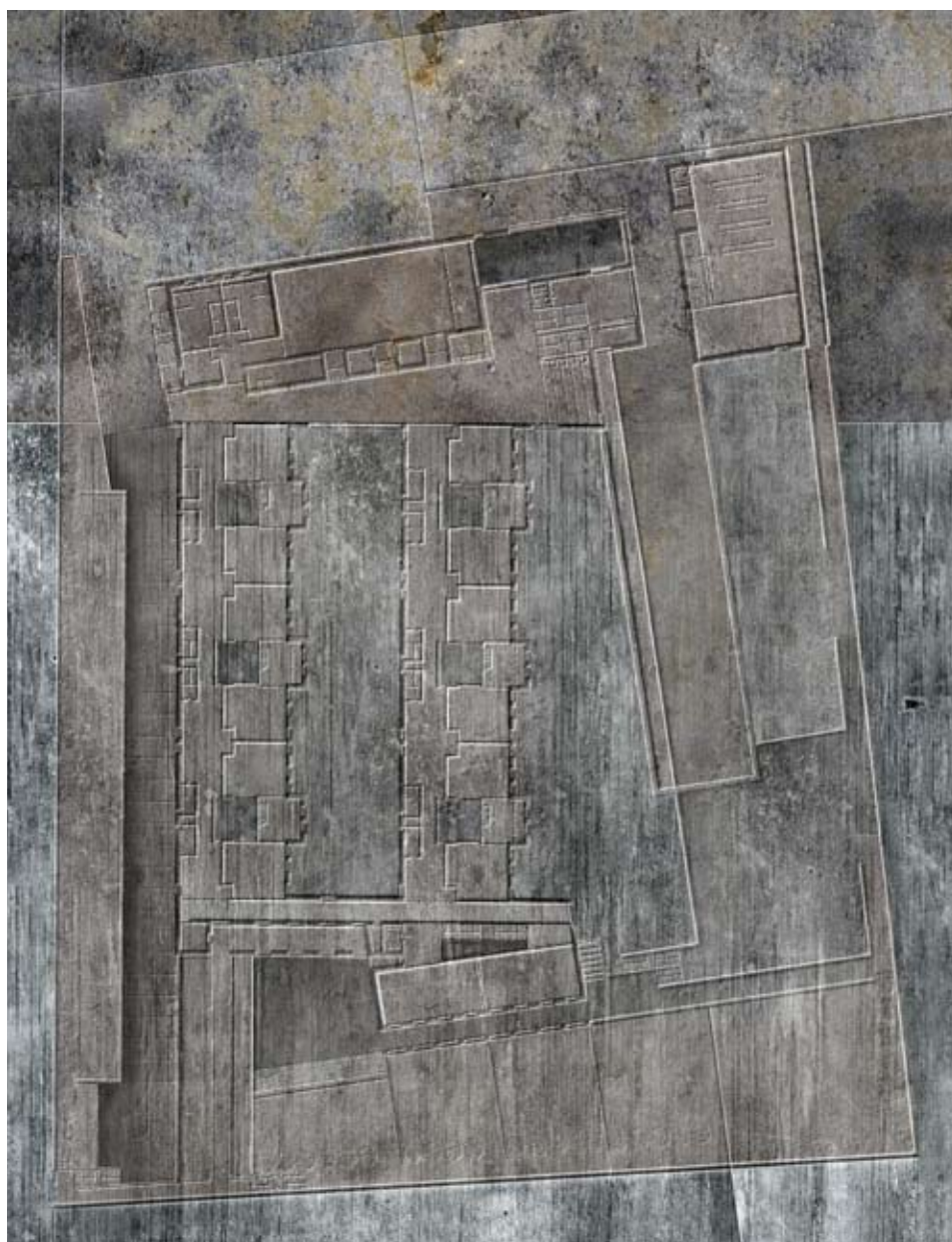
- i giardini tra le aule delle elementari
- la corte interna e l'aula

- planimetria primo livello,  
prospetti/sezioni AA e BB,  
prospetto principale

- 1 ingresso piazza Croce a Variano
- 2 belvedere pubblico
- 3 portineria
- 4 ingresso alla materna
- 5 palestra
- 6 aula elementare
- 7 aula interciclo
- 8 corte interna
- 9 giardini
- 10 aule speciali
- 11 biblioteca
- 12 parcheggio interno
- 13 campi didattici
- 14 campi della fitodepurazione
- 15 giardini materna

nella pagina successiva:  
- area di progetto



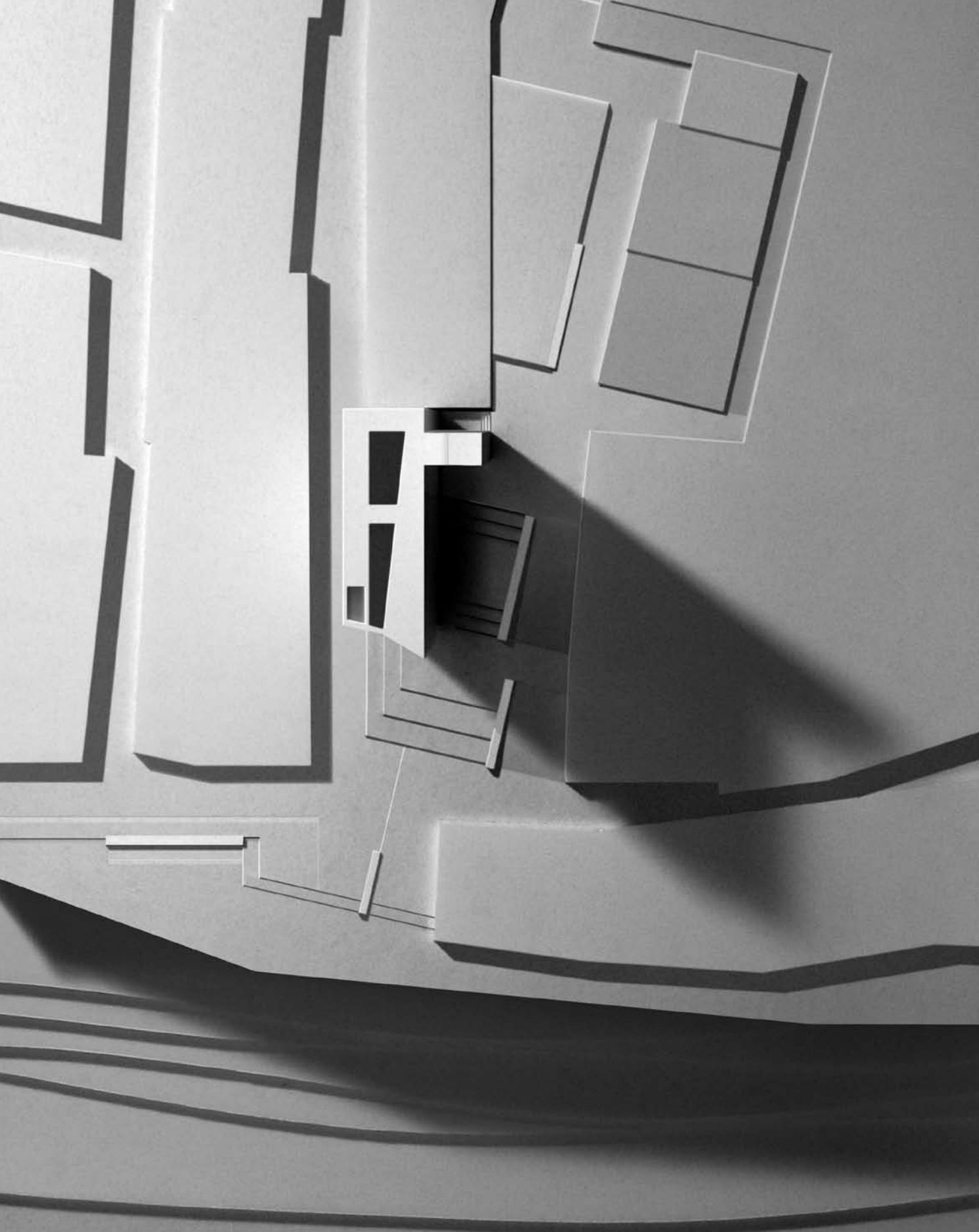


*Kindergarten and elementary school in Bagno a Ripoli – Firenze*

*The foundation of this design lies in the tension between the matrixes governing the ground plan as the ordering of the contiguous and the fundamental modality of building which is the process producing changes in the earth's crust.*

*On one side the abstract rationality of composing, on the other the energy of the soil and the empirical conditions of the site. This conflict molds the science of designing buildings as the point of equilibrium between concept and constraint, in other words the result of diametrically opposed vectors: system versus contingency, form versus body, serial repetition versus uniqueness, simple versus complex. The German language has a term that sums up very well this conflict or this co-belonging: Grundriss. For Johann Orsäus (1620), the word stands for the Latin delineatio areae; Grund (Boden): earth, terrain, ground; Riß: slit, rip, fracture, but also Riz (althoch-deutsch): scriptura (in English writ, hence write): sign, writing, plan (Jacob and Wilhelm Grimm, Deutsches Wörterbuch, 1854). Thus architecture as writing of the earth, in both senses of the possessive case. The school building is organized as a sequence of regularly shaped, clearly defined enclosed areas: the cloisters, the patios, the theme gardens. This weave, this shaping mold of the composition – its own stature – is ancient in origin and is frequently found in western religious architecture, as well as being a primary theme of the architecture of the Islamic Near East. The individual parts making up the whole are arranged in a combinatory grammar in accordance with harmony and utility – the pulchritudo adhaerens to which every construction has the duty to aspire. The law responsible for the process of union of the various architectural moments – entrance hall, library, gym, classrooms, service areas – nonetheless is subjected to the influence of the surrounding built environment and its orographic condition; it is these interferences, these accidental elements, that move the plans away from the perfection of a drawing by Durand or any architectural handbook; the codes of the conceptual scheme – isotropy, continuity, repetition – undergo a sort of distortion, a fold, as a consequence of the walls being anchored to the ground, with the ground being perceived as an exigency which has to be expressed. The fact of*

*the building consisting here and now, its permanent and lasting rootedness in one spot in space, in an absolute individuality that can never be reduced to type, is often a phenomenon that is not sufficiently investigated, falling into the invisibility of the mechanical gesture obtusely carried out. Even if pervaded by a multiplicity of allegorical suggestions, what we want to bring out is rather the event in its physical immediacy, before and beyond any possible dilation or «narrative amplification» of it. The building is the concatenation of four main volumes, mutually connected and solid with each other. The built edge along piazza Croce a Varlano is carved into by one broad opening that leads to the entrance doors and a panoramic observation deck overlooking the valley. The complex is a construction using traditional building techniques with thick walls and proven materials like wood, limestone, and mortar. Careful attention was paid to the correct orientation of the solids and the design of the exterior, understood as rooms open to the changing sky.*





# CASA DEL GABBIERE

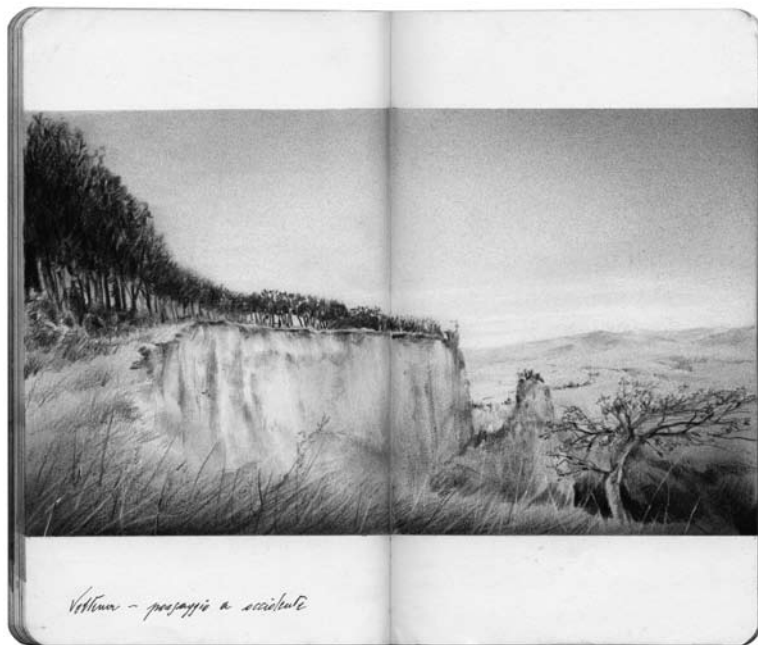
*Completamento di una fabbrica e sistemazione di piazza Fornelli a Volterra – Pisa*

Questo progetto è una riflessione su *utilitas* e *firmitas*. Ogni architettura sorge per una ragione strumentale, di servizio, che mai il disegno può ignorare, salvo consegnarsi al capriccio del non essenziale, del gratuito – la *Zweckmässigkeit* che da Muthesius attraversò i pensieri del Moderno; dettati da esigenze e programmi che ne condizionano le scelte gli edifici tuttavia hanno dimostrato una sorta di energia carsica capace di nutrire una loro vitalità in fieri, indipendente dalle primitive destinazioni d'uso. È opportuno rilevare come tale sopravvivenza non dipenda affatto da un quoziente di indecisione o da una generale labilità negli assetti della forma, quanto dal grado di qualità tipologico-spaziale e di fattura che era patrimonio originario dell'oggetto.

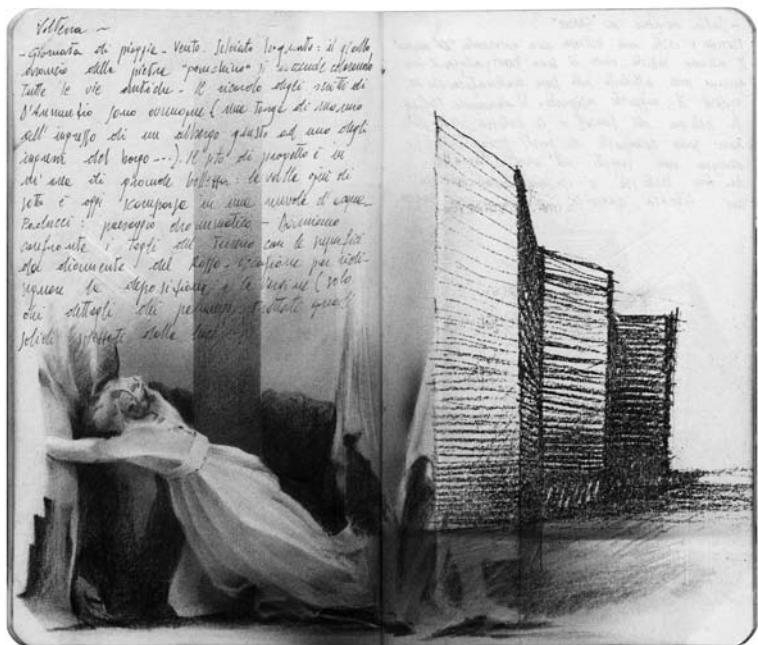
In questo caso la committenza richiedeva un adeguamento normativo di una fabbrica di recente edificazione e il riordino delle aree a essa pertinenti. Considerato lo straordinario valore posizionale del sito – uno slargo a ridosso delle mura urbane in prossimità della piazza del Battistero – la proposta traduce un ampliamento tecnico-legale in una architettura della città. Lo spazio di una scala è stato dilatato sino a divenire un bastione esposto verso il lontano paesaggio e la cui sezione è strutturata in guisa di una protesi scopica per un rinnovato *anschauliches Denken*. Una morfologia degli spazi che determina una variata tipologia di visioni, di possibili intrecci percettivi, capaci di tramare tra loro il prossimo e il distante. Tra il mito del puro Sguardo prospettico e la violenta bramosia dell'occhio desiderante si offre l'intervallo angusto dove la coscienza si mescola con il mondo e si «compie il prodigio di aprire all'anima ciò che non è anima: il gaio dominio delle cose, e il loro dio, il sole» (M. Merleau-Ponty). Uno slittamento nella stessa definizione di funzione dove quest'ultima si carica di portati ulteriori, sovente non esplicitati ma altrettanto necessari: le vocazioni latenti del luogo, le memorie sedimentate, le sapienze disponibili. Volterra, cesura tra le valli della Cècina e dell'Era, è città di pietra e di vento come scrisse d'Annunzio e la geologia è stato un modo per narrarne il carattere sin dai latini. La nuova architettura è un macigno pesante le cui poche forature sembrano essere espedienti per marcare la *gravitas* complessiva; le lavorazioni

del paramento esterno in pietra colombino – o in panchina volterrana di recupero – prevedono la rigatura orizzontale nella zona basamentale, la scalpellatura in mediana e la sabbiatura nel coronamento – una contemporanea interpretazione della *gradatio* antica. L'interno è un invaso per una larga parte aperto al cielo. Le pareti che lo delimitano sono interamente in cemento facciavista, fittamente rugato e patinato a cera; una dura e fragile cortina sospesa da terra frattura la continuità spaziale del vuoto guidando lo sguardo verso l'orizzonte; la lamina-velario è un mosaico di sottili lastre di alabastro dello scaglione: talvolta, colpita dalla luce, sarà quasi trasparente. Dalla torre, rivolti a occidente, immersi nei vapori di un giorno calante, ancora gonfio di pioggia: «la verde campagna si solleva in onde e in creste aguzze, ma è come guardare il mare mosso dalla prua di un'alta nave; qui a Volterra cavalchiamo sopra il mondo» (D.H. Lawrence).



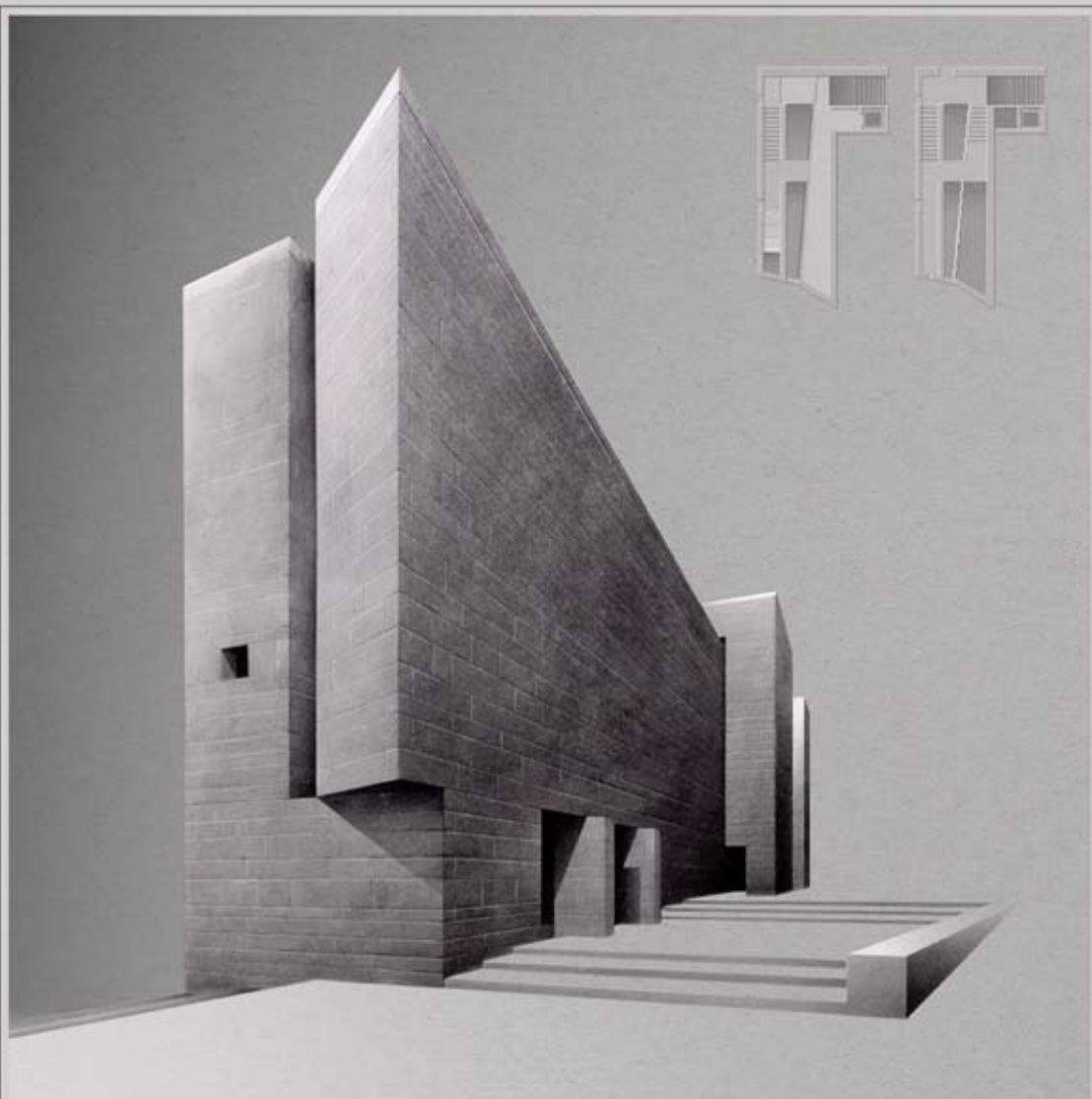


Volterra - paesaggio a occidente



Volterra -  
 - giornata di pioggia. Vento. Silenzio lugubre: il sole  
 lontano dalla pietra "pauzaria" e le cune d'oro  
 Tutte le vie antiche. Il piccolo degli usi di  
 N'annunzio sono ovunque (una torre di marmo  
 dell'oraggio di un palazzo quasi ad uno degli  
 rostri del borgo...). Il pto di progetto è in  
 di una di grande bellezza: la valle più di  
 foto e ogni immagine in una nuvola d'acqua  
 Paolucci: paesaggio d'architettura - l'immagine  
 costruita i topi del terreno con la pendenza  
 del disordine del poggio. L'immagine più bella  
 quando la dopo si fanno le luci (solo  
 ora distorte che permangono in una  
 solida immagine delle luci).

- le crete di Volterra
- studi
- piante e vista della torre

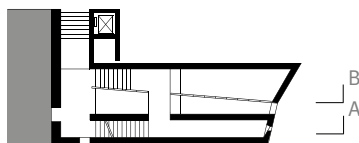
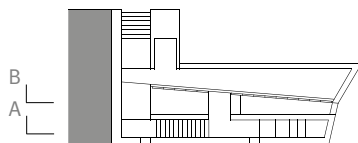
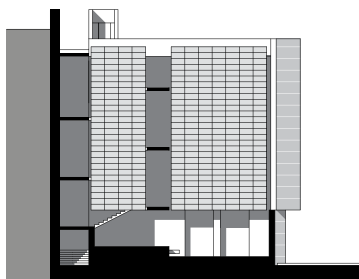
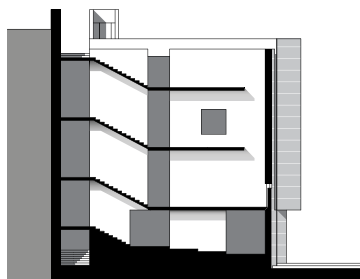
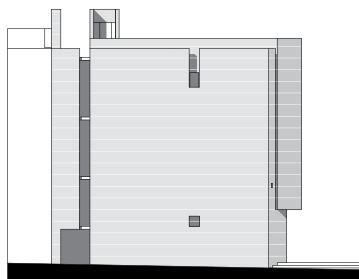
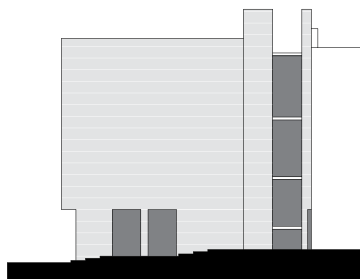




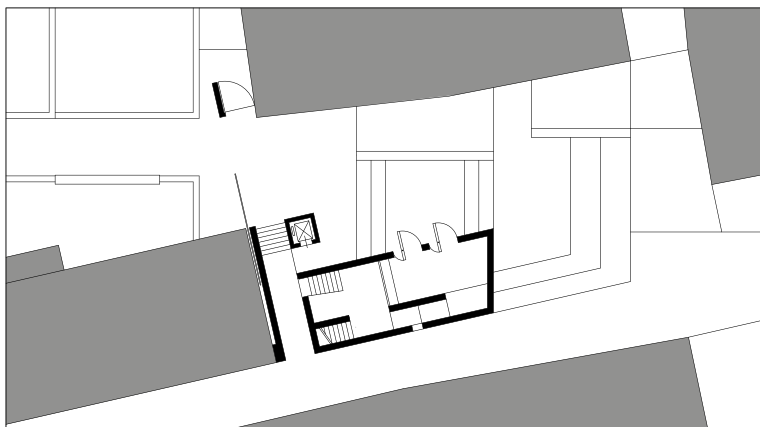
- l'ingresso ai giardini della corte
- la nuova piazza dei Fornelli

- planimetria piano terra, planimetria coperture e planimetria quota + 4,45, sezioni AA e BB, prospetto sulla corte e prospetto sulla strada

- nella pagina successiva:
- maquette, veduta dall'interno



0 10 m.





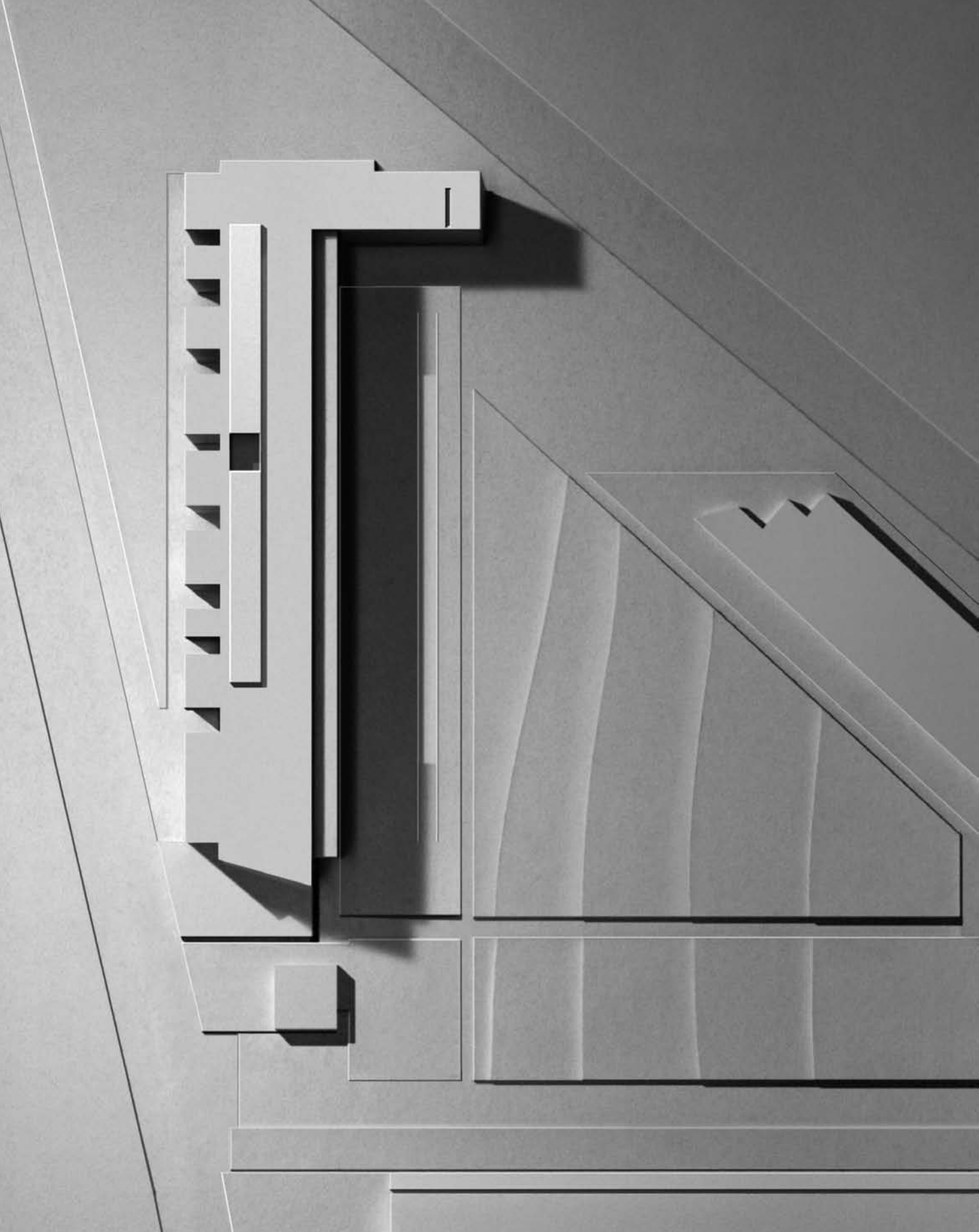
## *Finishing a building in Volterra – Pisa*

*This design is a reflection on utilitas and firmitas. All architecture is erected for an instrumental reason, a utilitarian concern which the design cannot ignore, at the risk of yielding to the non-essential whim, the gratuitous – Muthesius's idea of Zweckmässigkeit which went on to permeate Modernist thought. Nevertheless, despite being dictated by needs and agendas that condition the choices made, buildings have shown a sort of karstic energy capable of nourishing a nascent vitality independently of the original uses to which the building is destined. It is fitting to note that this survival does not at all depend on a quotient of indecision or a general weakness in the arrangements of the form, as much as on the quality of the type, space, and workmanship that make up the original patrimony of the object.*

*In this case, the client asked for a recently-constructed building to be brought up to code and for a remodeling of its pertinent areas. Considering the outstanding location of the site – a wide space next to the city walls near the Baptistery square – the proposal translates a satisfaction of technical and legal requirements into urban architecture. The space of a staircase was expanded to become a bastion overlooking the distant landscape; its section is shaped to act as a 'seeing aid' for a renewed anschauliches Denken. This structure of the various spaces determines a range of possible views and interplays of perception that sets up an interweave of near and far. Between the myth of pure perspective sight and the violent avidity of the desiring eye, the narrow space inserts itself in which consciousness mixes with the world and «the miracle is performed of opening to the soul that which is not soul: the joyous dominion of things, and their god, the sun» (M. Merleau-Ponty). A slide in the very definition of function which opens it up to new connotations and results, often not actuated but just as necessary: the latent vocations of the place, the memories stored there, the available knowledge. Volterra, a caesura between the valleys of the Cecina and the Era, is a city of stone and wind, as d'Annunzio called it, and geology has been the key to narrating its character ever since the ancient Romans. This new architecture is a heavy mass of rock, whose few openings seem to be expedients for emphasizing its overall*

*gravitas. The surface of the exterior wall made of pietra colombino (a local form of sandstone/limestone) – or reused gray Volterranean panchina – is distinguished by a horizontal groove along the base, by chiseling on the middle register and sanding on the upper section, giving a contemporary interpretation to the ancient scheme of gradatio. The interior is a vessel in large part open to the sky. The walls delimiting it are made entirely of exposed concrete, densely creased and coated with wax. A hard yet fragile curtain suspended from the ground breaks the spatial continuity of the void, guiding the eye towards the horizon. This veil/slab is a mosaic of thin sheets of alabaster; at times, struck by the light, it can look almost transparent.*

*From the tower, looking west, immersed in the mist of a dying day, still swollen with rain, the «green country rises up in waves and sharp points, but it is like looking at the choppy sea from the prow of a tall ship; here in Volterra we ride above all» (D.H. Lawrence).*



# LA PAZIENZA DEI GIORNI

*Edificio per uffici a Zola Predosa – Bologna*

Εν τέλει έχει: necessità della conclusione o della chiusura della Forma. La stessa preoccupazione nel disegno di questa fabbrica, perfettamente consegnata ai dominî del classico se con tale termine intendiamo la categoria del chiaro, del compiuto in sé, del descrivibile, e dunque al di là di ogni precettistica, di ogni aggettivazione, di ogni filologia. Questo il traguardo da raggiungere: una fabbrica così limpida da scalfire la cornea; una volontà di espressione che è innanzitutto un «lavoro di eliminazione, di selezione, di purificazione» tale da «ridurre i valori alla potenza massima e al minimo volume» come ebbe a scrivere Alberto Savinio. Tuttavia ogni processo compositivo è un aggregato inevitabilmente storico e non può essere ridotto unicamente ad a-priori normativi. Ogni inclinazione spirituale deve rispondere alla chiamata di condizioni particolari, specifiche, tali da compromettere l'atemporalità implicita in ogni prescrizione di stampo universalista.

A Zola, quasi periferia bolognese, è difficile riconoscere la «splendida quieta misura» campestre delle trascorse geografie emiliane; la rete dei tracciamenti che squadrava le terre del lavoro è oramai per larghi tratti indistinguibile, interrotta e sommersa da grovigli di strade, infrastrutture, capannoni prefabbricati – un barbarismo dilagante fatto di tecnica+capitalismo. La modalità attraverso cui l'architettura dipende dal luogo è attraverso la messa in opera del luogo medesimo. Le trasformazioni devono sempre scaturire da un giudizio su ciò che è dato, dall'attrito tra immanenza e cambiamento possibile, da ciò che Michel Foucault definiva «il gioco difficile tra la verità del reale e l'esercizio della libertà» e dunque mai passiva rappresentazione, atonia morale, cieca coazione a ripetere.

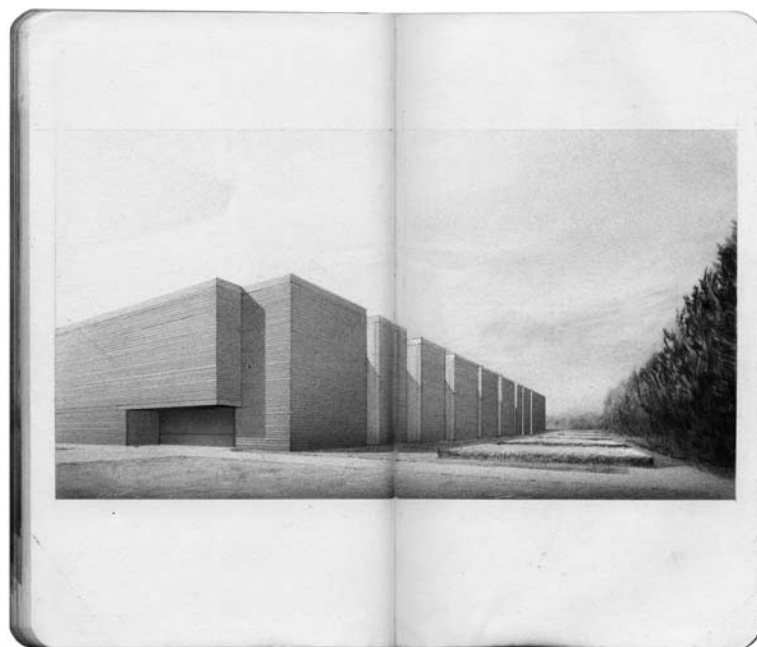
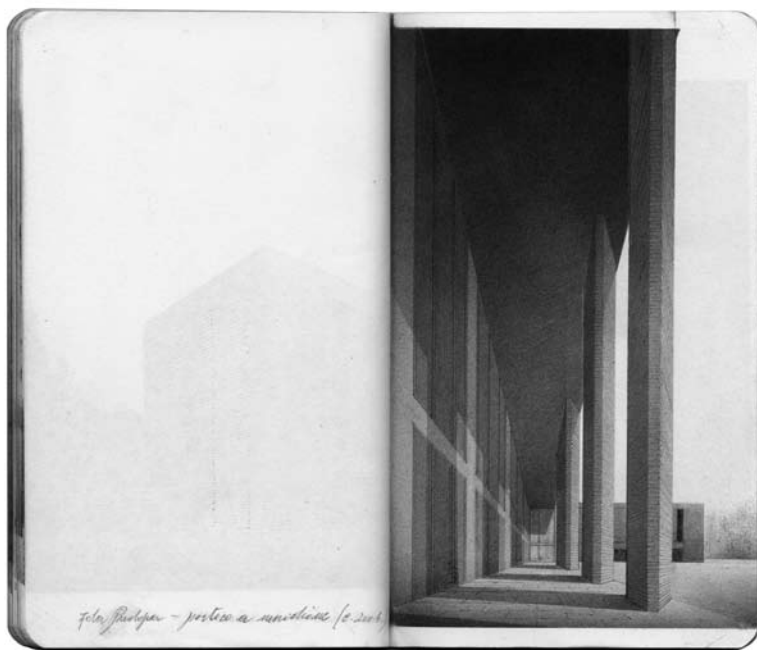
Il progetto delinea un volume allungato la cui giacitura chiude il complesso degli edifici esistenti in una grande aia comune tale da suggerire un piano insediativo unitario.

Per tipologia planimetrica l'impianto è quanto di più prossimo al suo primo *specimen*: la Stoà di Attalo ad Atene. Una galleria longitudinale in mediana, illuminata zenitalmente e limitata da vetrate serigrafate, distribuisce un doppio ordine di uffici – *open spaces* e studi. Le due possibilità causano una doppia

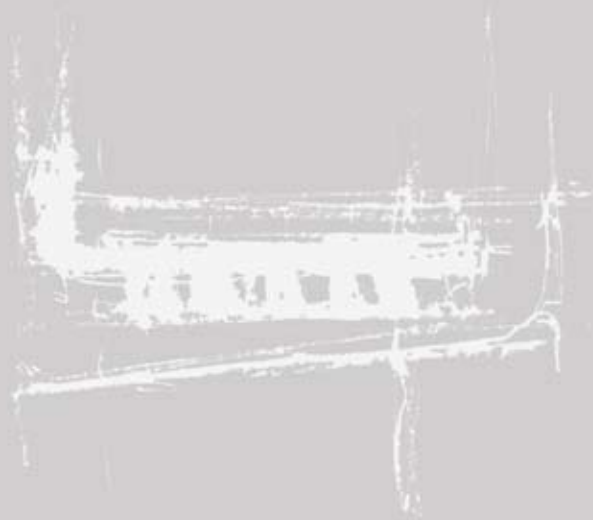
morfologia: in un fianco il portico rettilineo, nell'altro una teoria di avancorpi distinti. Il cavar masse fissa stacchi e cesure nella continuità dei fronti che come stanze ampie accoglieranno l'ombra – nera e secca nella bella stagione – e la nebbia – bianca e fradicia nell'inverno.

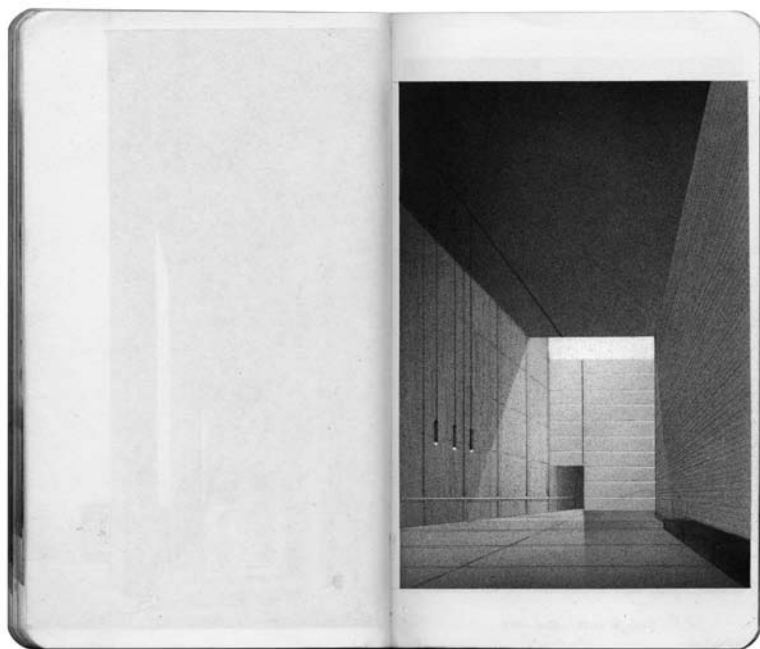
Nel primo novecento le avanguardie avevano di sovente ipotizzato una inevitabile e reciproca corrispondenza tra i nuovi materiali industriali e le nuove lingue e sintassi; tra i fenomeni primari, o «radicali», dell'arte moderna Hans Sedlmayr elencava l'aspirazione alla purezza, spesso associata alla perfezione della «macchina tutta geometria» celebrata da Le Corbusier. Nel fabbricato di Zola è di un certo interesse che l'elementarietà di molte scelte compositive sia stata, viceversa, sostenuta con prodotti di accentuata gravità e possanza – il laterizio, il cemento, la pietra naturale. La leggerezza cartesiana delle scelte, la pesantezza sensuale del sommarsi e del sottrarsi delle masse plastiche.





- il porticato di accesso
- il fronte posteriore
- planivolumetrico e vista dell'ingresso



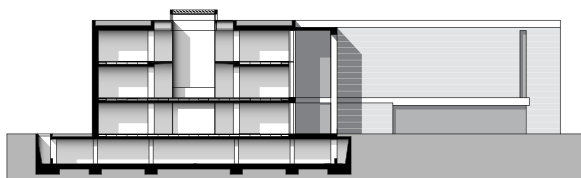
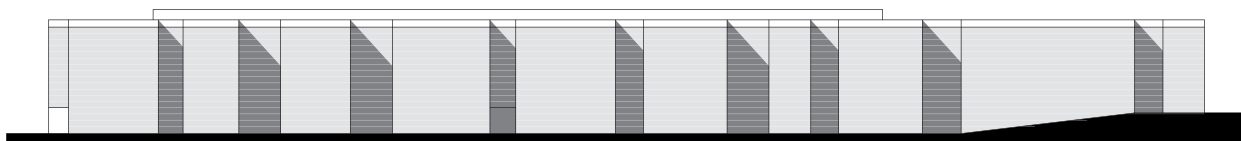
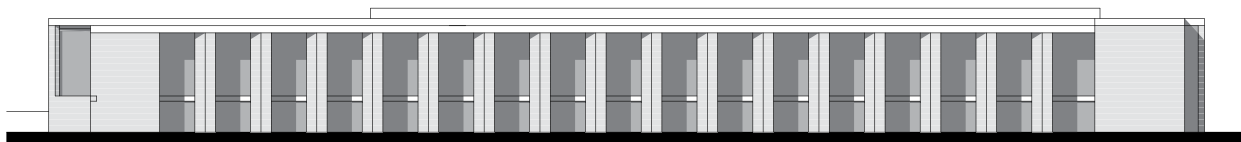


- la hall di ingresso a settentrione
- la galleria interna del piano primo

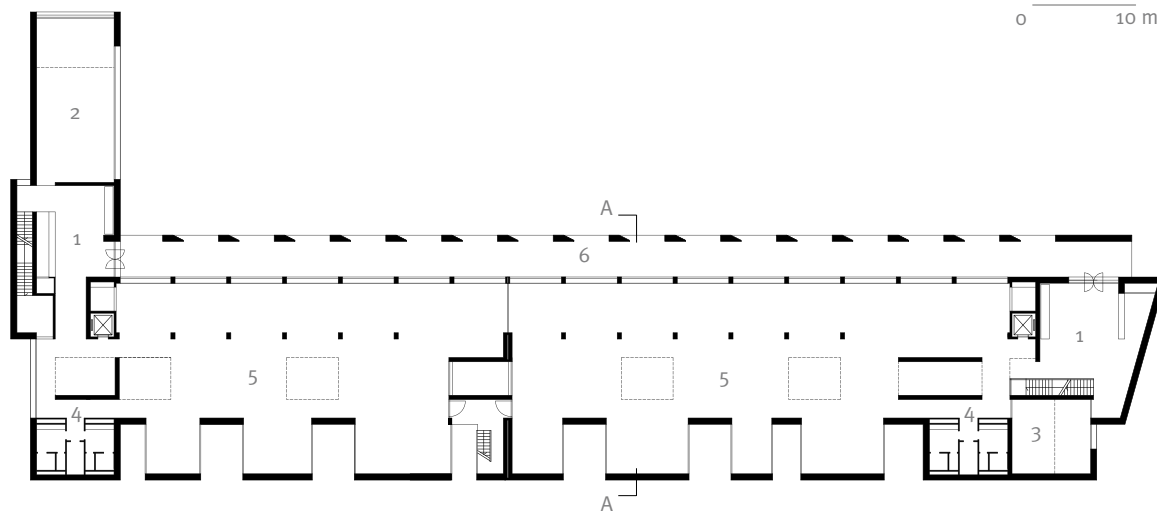
- planimetria piano terra,  
sezione AA,  
prospetti

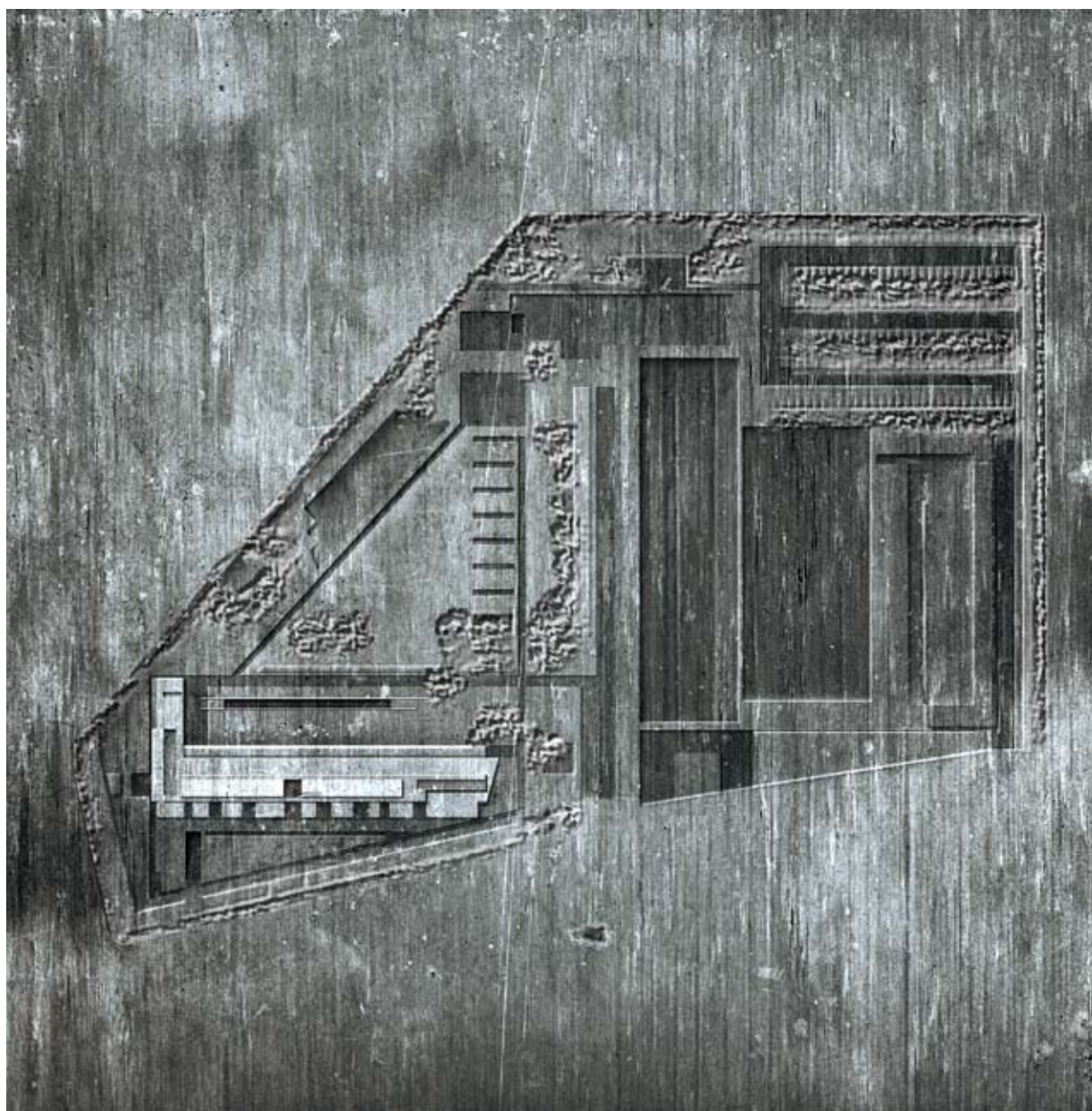
- 1 ingresso
- 2 sala incontri
- 3 sala riunioni
- 4 servizi
- 5 uffici *open space*
- 6 porticato

nella pagina successiva:  
- area di progetto



0 10 m.





*Office building in Zola Predosa – Bologna*

Εν τέλει εχει: the necessity of conclusion or closure of Form. The same concern is present in the design of this building, perfectly consigned to the dominions of the classic, if by that term we mean the category of clarity, the self-contained, the describable, thus transcending precepts, the assignment of adjectives, philology.

This is the goal to be reached: a building so limpid it scrapes the cornea; a desire for expression that is first and foremost a «labor of elimination, selection, purification» to the point of «reducing values to their maximum power and their minimum volume», as Alberto Savinio has written. Nonetheless, every process of composition is an inevitably historical aggregate and cannot be reduced solely to a priori normative elements. Every inclination of the spirit has to answer to the call of particular, specific conditions such that these compromise the atemporality implicit in every prescription of a universalist type.

In Zola, this suburb of Bologna, it is difficult to recognize the «splendid quiet measure» of the country which marked the geography of the Emilian past. The web of lines squaring off the worked farmland is largely indistinguishable by now, interrupted and buried as it is by tangles of roads, infrastructures, prefabricated industrial sheds – a rampant barbarianism made up of technology plus capitalism. The way in which architecture depends on place is through actuation of the place itself. Transformations must always arise from a judgment on what is given, the friction between immanence and possible change, what Michel Foucault called «the difficult play between the truth of reality and the exercise of freedom», and thus never passive representation, moral atonia, blind coercion to repeat. The plans show an elongated building positioned to complete the complex of already-existing buildings in order to form a large common courtyard, giving the idea of a unified settlement. In type, the structure is as faithful as possible to its original model, the Stoa of Attalus in Athens. A long central gallery, lit from the top and bound by serigraphed glass windows, gives access to two kinds of offices: open space and professional offices. These two possibilities give rise to a dual morphology: on one side the straight line of the portico, on the other a procession of distinct jutting units. The subtraction of mass

determines gaps and caesuras in the continuous line of fronts, to be filled in warm weather with dry dark shadows and in winter with sodden white fog.

In the early twentieth century, the avant-gardes often hypothesized an inevitable reciprocal correspondence between the new industrial materials and new idioms and syntaxes; among the primary, or «radical» phenomena of modern art, Hans Sedlmayr listed the aspiration to purity, often associated with the perfection of the «pure geometry machine» celebrated by Le Corbusier. An interesting aspect of the Zola Predosa building is the fact that the elementary nature of many of the compositional choices was, conversely, supported with products marked by weightiness and solid strength: brick, concrete, natural stone, contrasting the Cartesian lightness of the choices with the sensual weight of the addition and subtraction of three-dimensional mass.





# NÒAH

*Cantina vinicola a Chianche – Avellino*

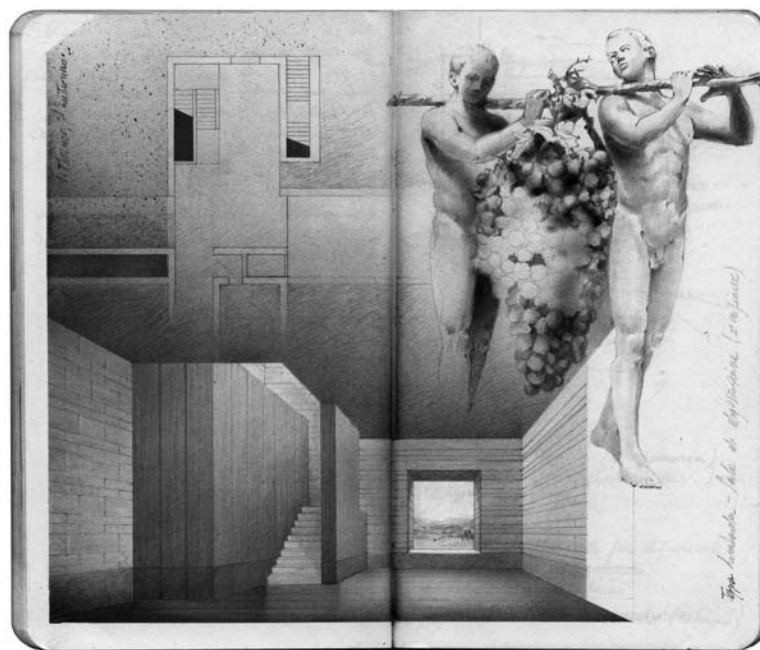
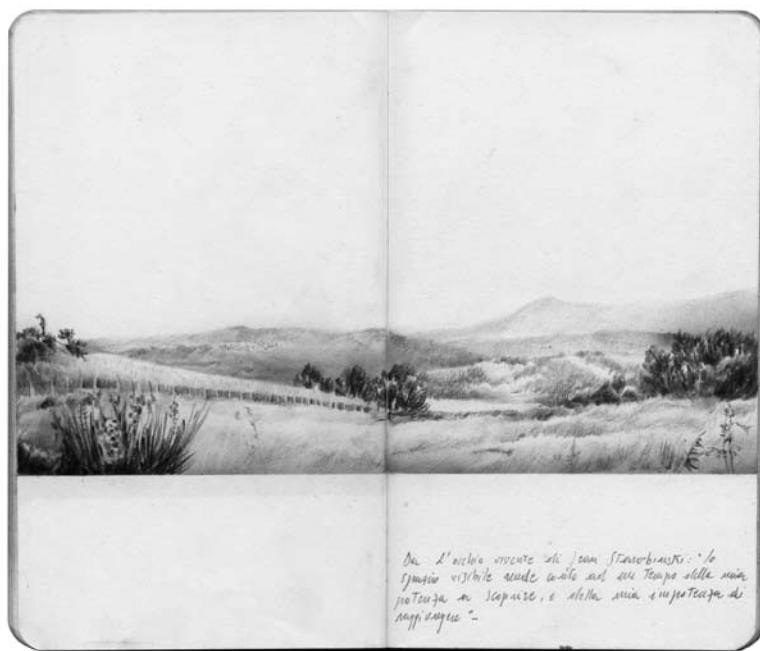
«E aspettò N. uomo del suolo. E piantò una vigna» (Genesi/ Bereshit 9, 20). Il ricominciamento, il secondo tentativo di creazione, si inaugura con la piantagione della vite – «una consolazione tratta dalla terra che Dio ha maledetto» (5, 29) – e con l'imbarazzante ebbrezza dell'uomo giusto d'integrità: Nòah/Noè, il sopravvissuto. «E bevve dal vino e si ubriacò. E si scoprì in mezzo a tenda». Il ritorno dal caos di acque e di venti apre un ciclo inferiore, integralmente consegnato alle miserie della storia, il cui primo avvenimento è la cura della terra postedenica, la sua sapiente manipolazione e salvaguardia. Nel disegno d'origine dei suoi intagli per il campanile della cattedrale di Firenze Andrea Pisano aveva disposto la formella dell'agricoltura sul medesimo fianco di quelle della pittura, della scultura e dell'architettura. Un confondersi di cultura e coltura, *varietas naturae*, mimesi e raddoppiamento di colui che fa: *Deus artifex*, τὸ ποιῶν – e non è senza significato poi che l'esagono con i monumentali buoi compaia sotto la losanga della geometria, arte del *Quadrivium*.

La nuova cantina sorgerà a ridosso dei campi occupati dai giovani vitigni, nel punto più alto e ventilato del podere, così come si è fatto per centinaia d'anni. La sua giacitura secondo linee ortogonali, segue il declivio naturale al fine di ridurre i lavori di sbancamento necessari – e comunque la terra rimossa servirà per modellare i pendii più scoscesi. Dalla strada le murature saranno di altezza molto contenuta e l'ingresso avverrà attraverso la scacchiera ordinata di un giardino di noccioli. Il lungo volume della tinaia siglerà l'orizzonte andando a concludersi nel prisma più alto che contiene i locali per l'amministrazione, il ristoro e il commercio dei prodotti. La bottaia, la cui sezione mistilinea è parzialmente interrata, prospetta su uno stretto cortile. L'intera costruzione è in muratura armata di forte spessore e i materiali impiegati sono il tufo campano e il cemento bocciardato facciavista. La sagomatura dei conci e il loro sovrapporsi incrociato sono pratiche ereditate dalla sapienza edificatoria di queste contrade; una stratificazione muraria che, mascherando i giunti della malta, dona all'impaginato di parete un deciso carattere monolitico. Se confrontata con molte cantine recenti è architettura rustica quanto razionale, del tutto scevra da

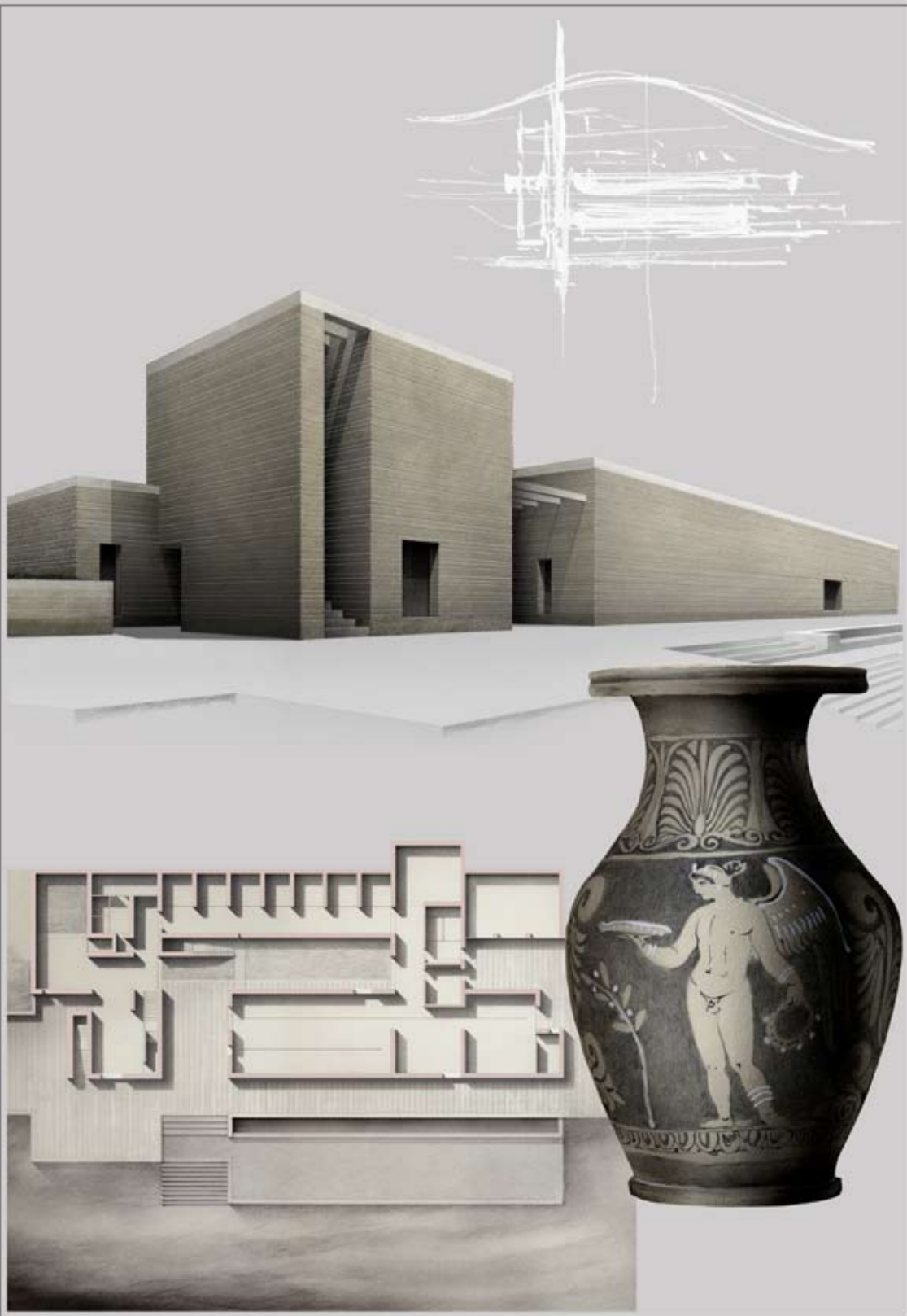
virtuosismi lessicali o di struttura; una architettura terrigna, dura d'aspetto e duratura nel tempo avvenire, pensata per essere di sostegno al lavoro dei suoi abitanti e loro conforto quotidiano. Una architettura che vuole essere all'altezza del lavoro dell'uomo, *animal laborans*, e della sua capacità di «trasformare la natura secondo i propri bisogni», il marxiano *Arbeitsvermögen*.

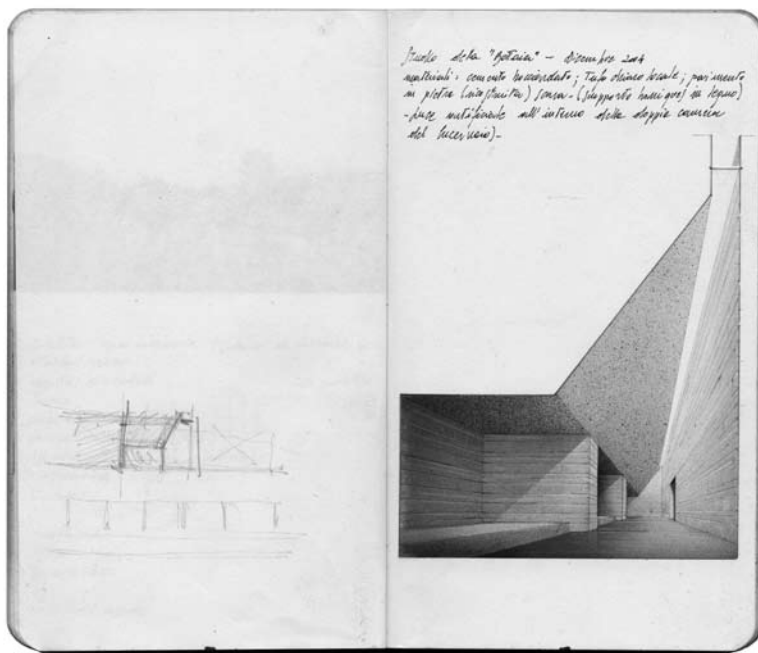
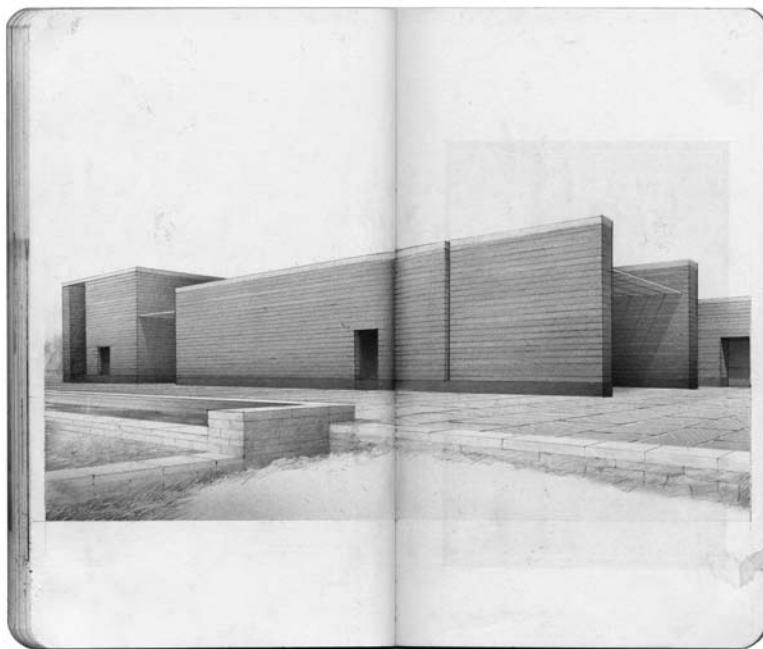
Non molto distante da questi coltivi, a Taurasi, saliti sul crinale d'un colle sopra l'Appia Traiana è dato d'incontrare, abbarbicata ad un tronco di castagno, una vite di oltre trecento anni. Ha resistito alle aggressioni di malattie e incendi, a terremoti e agli umori instabili degli uomini, divenendo il campione più longevo d'Italia. Ogni suo grappolo scuro di uva sirica custodisce storie di genti diverse e di migrazioni, storie di tenacia e di conoscenza. L'architettura può talvolta imparare dall'esistenza possente quanto pacifica di una pianta dimenticata.





- paesaggio irpino
- la sala di degustazione
- planimetria di studio e veduta da valle



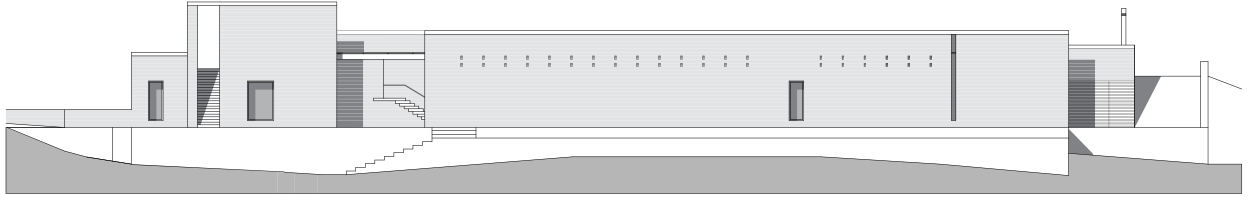


- da fondo valle  
- sezione della bottaia

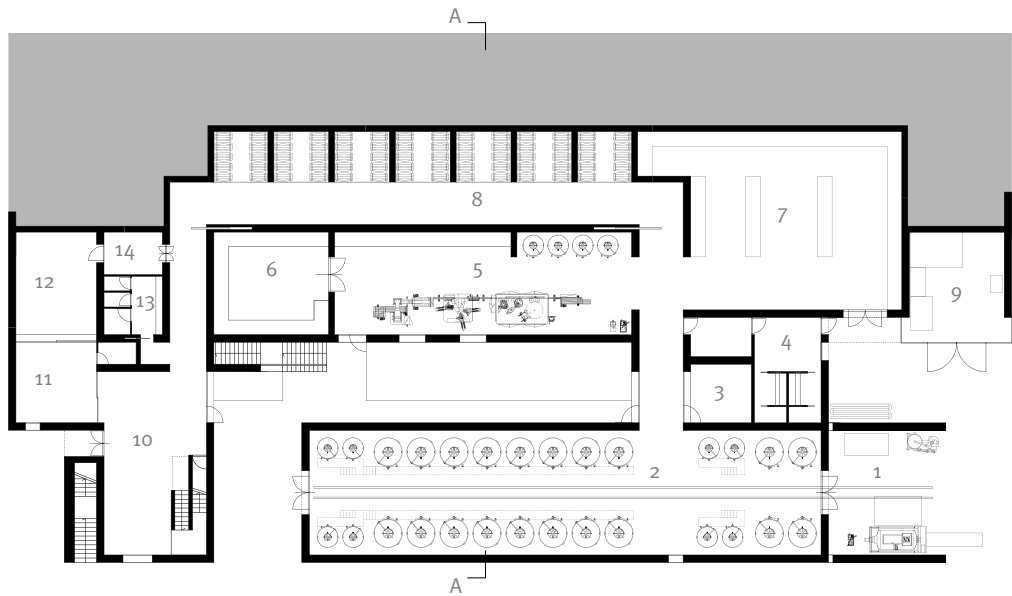
- planimetria livello inferiore,  
sezione AA,  
prospetto a valle

- 1 loggia deraspatura
- 2 tinaia
- 3 laboratorio chimico
- 4 servizi personale
- 5 imbottigliamento
- 6 affinamento in bottiglia
- 7 magazzino prodotto finito
- 8 bottaia
- 9 locale tecnico
- 10 degustazione
- 11 ufficio
- 12 cortile dell'ulivo
- 13 servizi visitatori
- 14 cucina

nella pagina successiva:  
- campagna irpina



0 10 m.



- Cantina -

- stiliatura di potti causolosi (tobi intonati al suolo)
- vetro stampato o ornato

"dietro la memoria non può ire ... " (fonte)



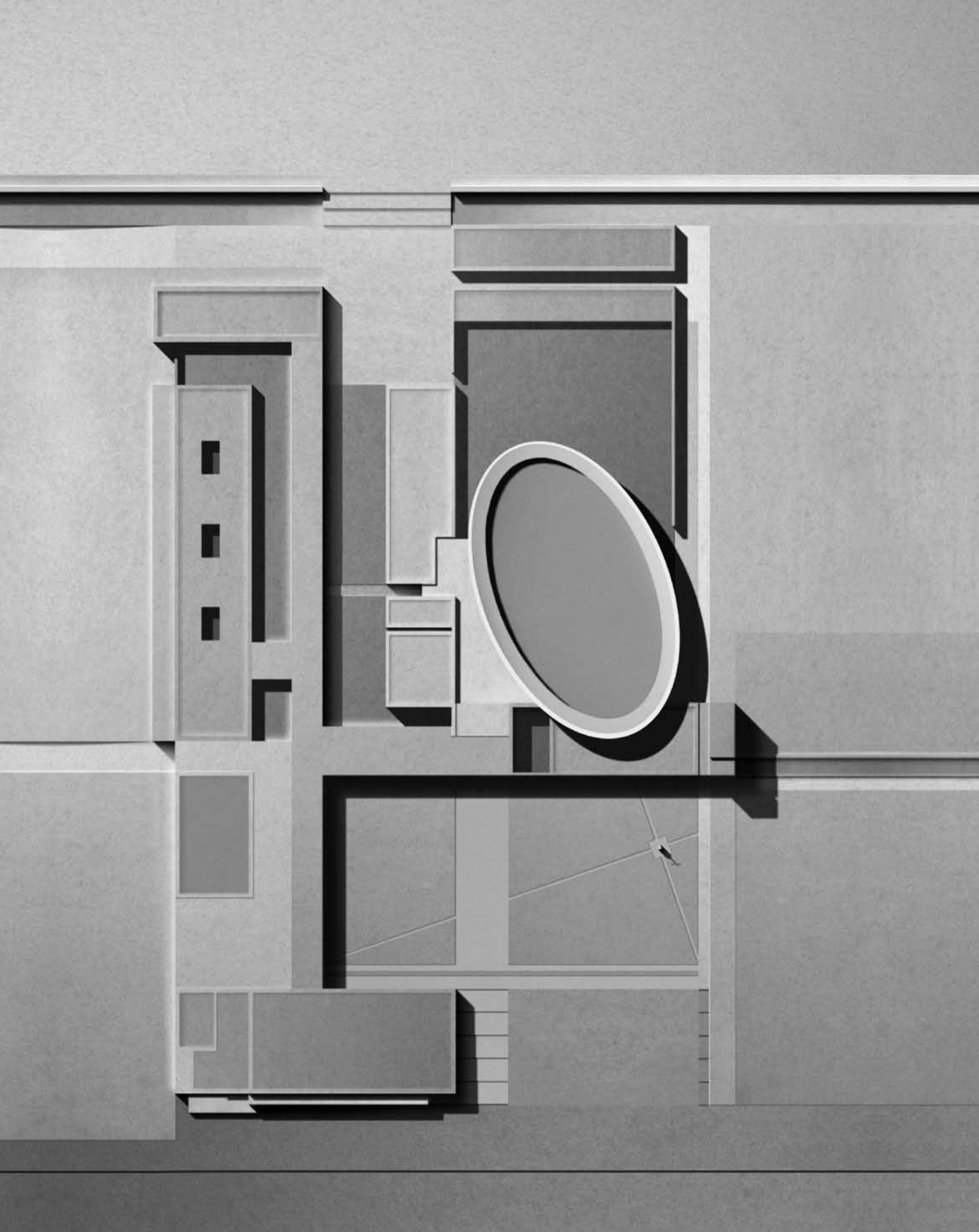
## *Wine cellar in Chianche – Avellino*

*«Noah began to be a man of the soil, and he planted a vineyard» (Genesis/Bereishit 9:20). The starting over, the second attempt at creation, commences with the planting of a grapevine – «comfort from the ground that God has cursed» (5:29) – and the embarrassing drunkenness of the righteous and blameless man: Noah, the survivor. «And he drank of the wine and became inebriated. And he lay uncovered in his tent». The return from the chaos of water and wind initiates a lower cycle, integrally handed over to the wretchedness of history, whose first event is the care of the post-Eden earth, the skillful handling and preservation of it. In his original drawings for his carvings on the bell tower of Florence Cathedral, Andrea Pisano had placed the panel of agriculture on the same wall as those of painting, sculpture, and architecture. A melding of culture and cultivation, *varietas naturae*, the *mimesis* and double of the one who makes: *Deus artifex*, τὸ ποιῶν – and it is no coincidence that the hexagon with the monumental oxen appears beneath the lozenge of geometry, one of the arts of the Quadrivium.*

*The new winery will rise next to the fields occupied by the young vines, in the farm's highest, best-ventilated spot, as farmers have done for hundred of years. Its orthogonal footprint follows the natural slope of the ground so as to reduce the necessary amount of earthmoving – and in any case what does have to be taken away will be used to fill in and reshape the craggiest slopes. Seen from the road, the height of the walls will be unobtrusive, and the building will be entered through the orderly «chessboard» of a garden of hazelnut trees. The long volume of the fermentation room will mark the horizon and end in the taller prism containing the offices, restaurant, and sales room. The mixtilinear shape of the barrel room is partially underground and looks out onto a narrow courtyard. The entire structure is built of thick reinforced concrete walls, and the materials used are Campania tufa stone and unplastered bush-hammered concrete. The shaping of the blocks and the pattern of laying them in intersecting rows are hereditary skills, the legacy of the building history of this area, a stratification that, by hiding the mortared joins, gives the wall surface a pronounced monolithic appearance. Compared to many*

*recently built wineries, this architecture is as rustic as it is rational, completely devoid of lexical or structural virtuositities: an earthy architecture, harsh of aspect and enduring for the ages, conceived as a support for the labor of its inhabitants and their daily comfort. An architecture that aims at rising to the level of the work of man, animal laborans, and his capacity to «transform nature according to his needs», the Marxist Arbeitsvermögen.*

*Not too distant from these planted fields, at Taurasi, on the ridge of a hill above the Trajan Appian Way, clinging to the trunk of a chestnut tree is a grapevine that is more than three-hundred years old. It has stood up to the assaults of disease and fire, earthquakes and the changing moods of man, to become the longest-lived example in Italy. Every cluster of dark Syrah grapes is the custodian of stories of different nations and migrations, stories of tenaciousness and knowledge. Architecture can sometimes learn from the existence, as powerful as it is peaceful, of a forgotten plant.*



# FORME

*Complesso parrocchiale del Sacro Cuore a Guastalla – Reggio nell'Emilia*

La costruzione – intellettuale prima che fisica – di una chiesa cattolica origina dalle forme della liturgia. Ciò non comporta alcun precetto o dottrina utilitaristica bensì la comprensione della sintassi dei variegati *signa sensibilia* che ne costituiscono il fondamento certo. Se «la liturgia è tutta segno» (H. Van der Laan) lo spazio dell'*ekklesia* è la topografia «di un santo gioco che l'anima svolge davanti a Dio» (R. Guardini), ovvero il mutuo combinarsi di arredi e vesti, vasellami e odori, fiamme e sculture, acque e dipinti, gesti e movimenti, parole e canti. Il ruolo dell'architettura sarà quello di essere la scena fissa, il fondale di una complessa, articolata cerimonia: un supporto partecipe la cui *concinnitas* dipenderà dall'equilibrio tra necessità funzionali e desiderio espressivo – ovvero il transito tra mondo della materia e mondo dello spirito, tra mondo visibile e mondo invisibile. Una riflessione sulla liturgia della Parola e sulla liturgia eucaristica che diviene l'armatura che sostiene il progetto.

L'edificio della chiesa è scandito in cinque parti: loggia-atrio, cappella feriale, battistero, aula liturgica, sagrestia.

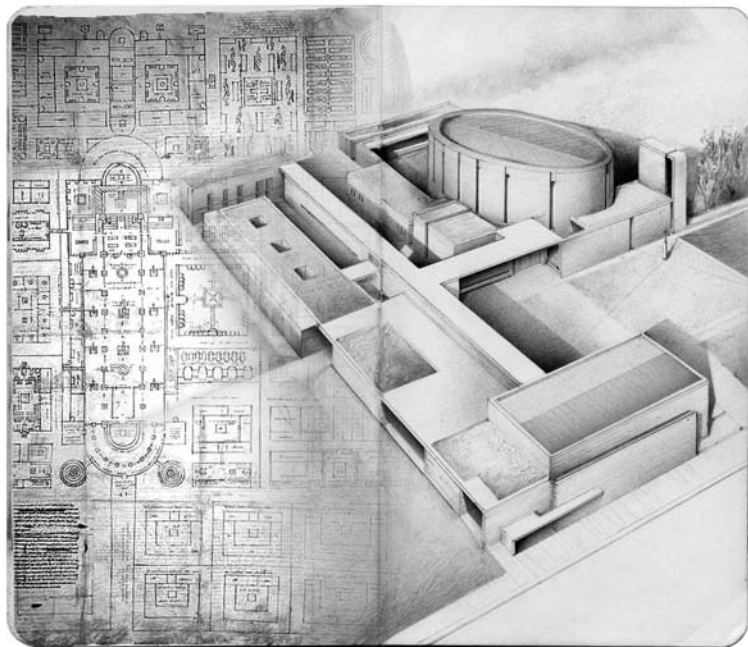
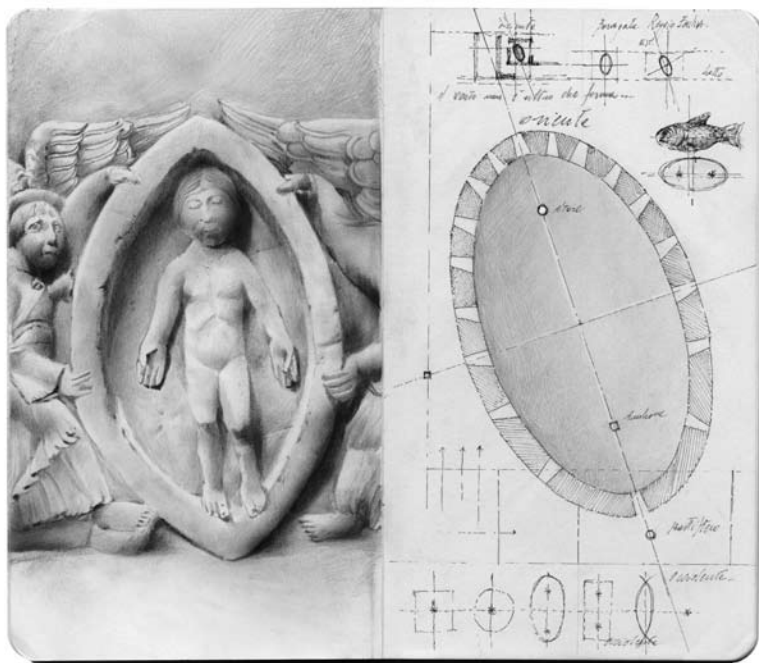
La geometria della sala è una prova di superamento del modello borromaico e una metamorfosi della tipologia basilicale al fine di interpretare con sempre maggiore precisione le riforme del concilio Vaticano II. I fuochi dell'ellisse si specchiano nei poli del rito, l'ambone e l'altare, ora non più radunati nel presbiterio ma contrapposti lungo una medesima retta.

La suppellettile culturale marca una doppia spazialità propria dei due tempi della celebrazione che tuttavia non interrompe, frazionandola, l'unità morfologica dell'aula – separazione e simbiosi tra lo spazio dell'assemblea che ascolta e lo spazio dell'assemblea che offre, *omnium circumstantium*, il *sacrificium laudis*. Diciotto finestre, impostate dalla quota di 2.80 m., attraverso sguanci molto accentuati, filtrano la luce naturale tramite diaframmi in alabastro di Volterra. Avvicinandosi al presbiterio l'intervallo tra di esse diminuisce e sette tagli raggiungono la quota del terreno, frangendo la continuità planimetrica nella luminosità dell'abside; a occidente una finestra catturerà l'ultimo bagliore. La tavola del Signore, il parallelepipedo regolare dell'ambone e la pala-crocefisso di oltre sette metri sono opera del maestro Ivan Theimer;

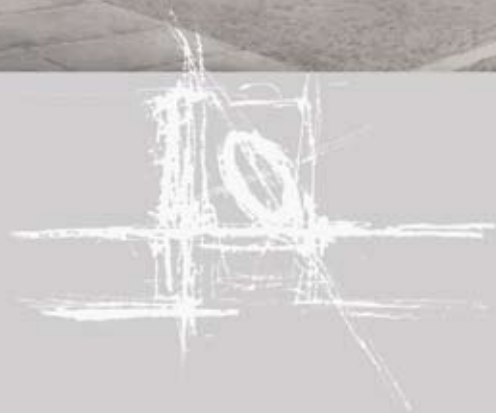
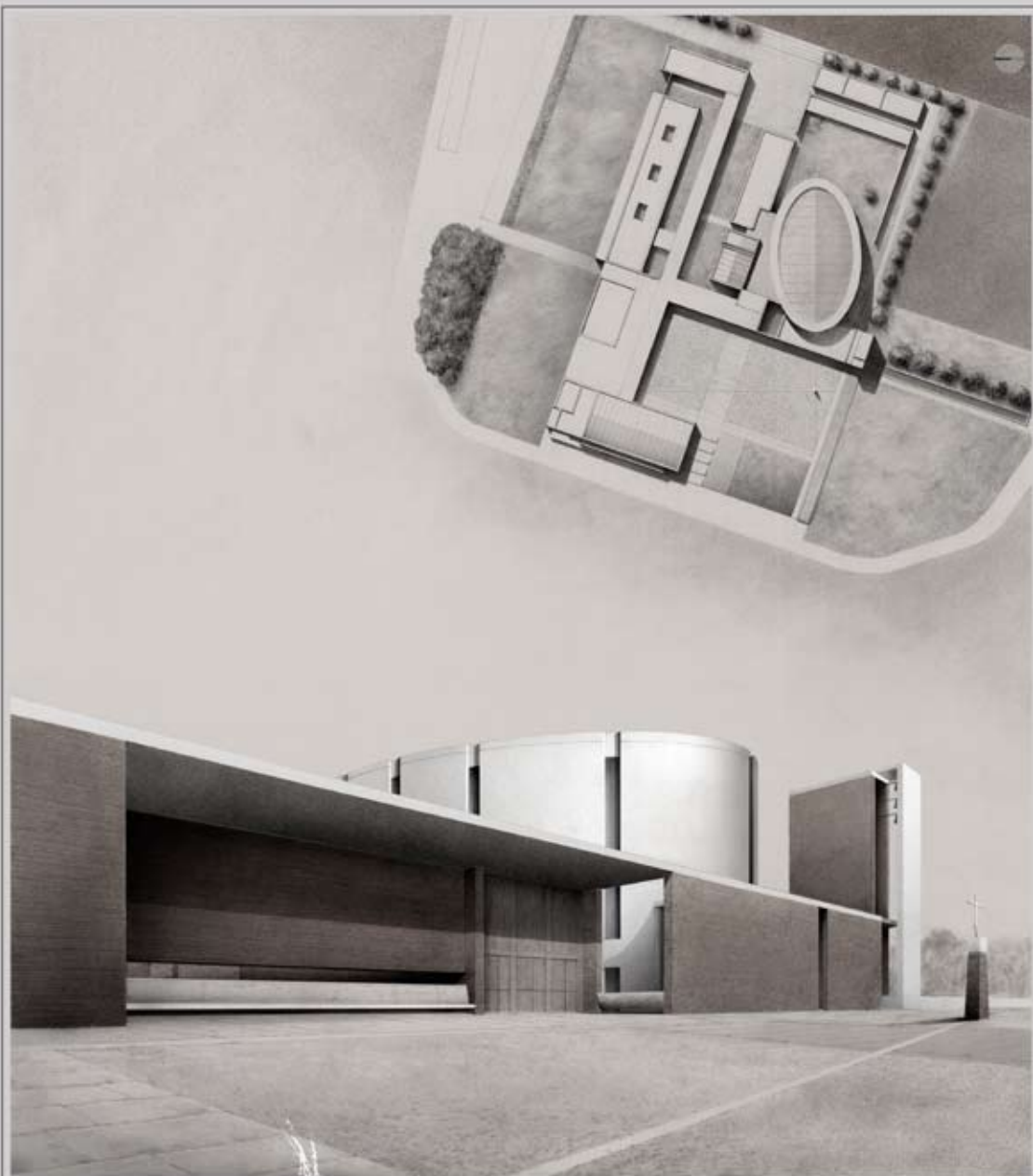
le incisioni fittamente ripetute sono passi dei Vangeli scritti nelle molte lingue del Mediterraneo. Una ricchezza minuta, da libro sacro, che bilancia l'impaginato spoglio e austero delle masse architettoniche. Affiancano l'aula una corona di edifici destinati a rendere il complesso un luogo di incontro e di educazione, di riunione e di gioco, di accoglienza e di soggiorno. Le molte attività previste dal programma trovano sede in uno schema analogo a quelli monastici. L'ordito dell'insediamento risulta normale alla maglia stradale con la sola eccezione data dall'asse longitudinale dell'aula ruotato di circa 19° per un perfetto orientamento della stessa; le aree a spiccata vocazione collettiva si affacciano verso la via, lasciando che le aree con destinazioni più private si dispongano in direzione opposta.

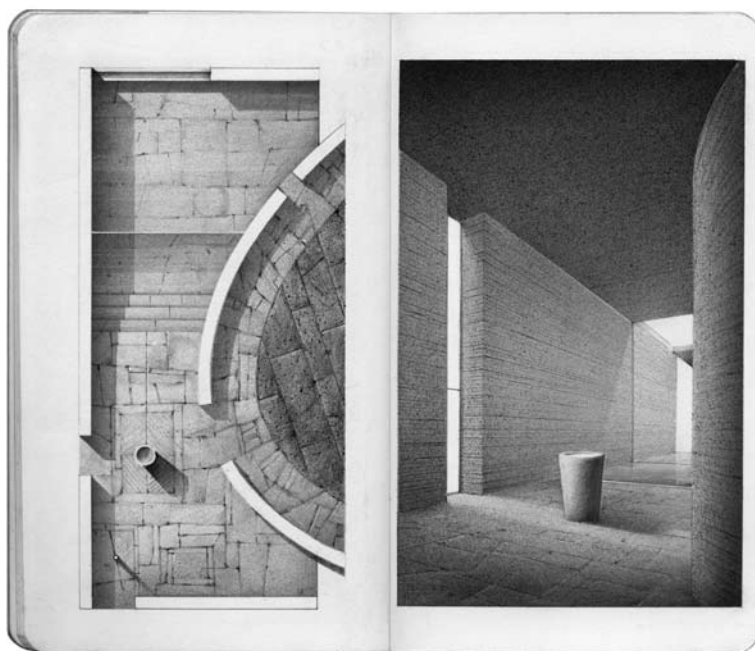
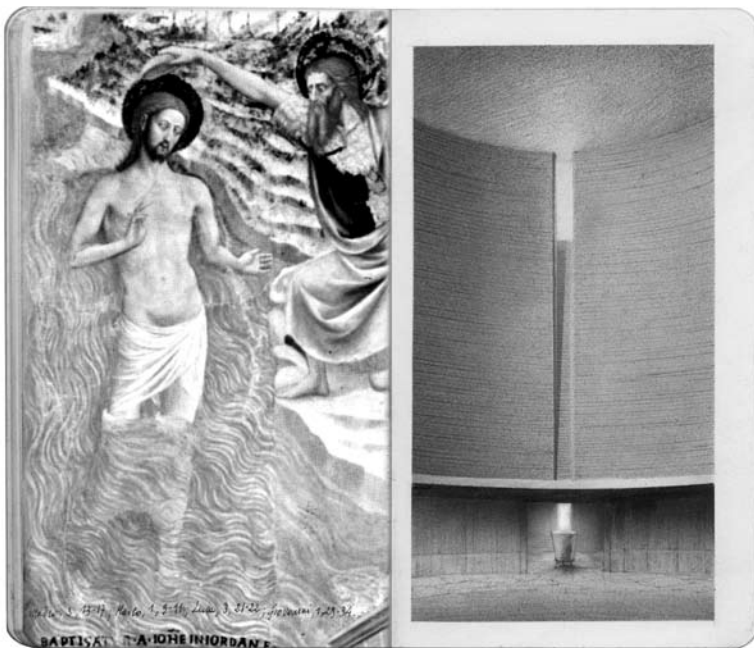
I sagrati, i portici, gli orti, i cortili, i giardini modulano la distribuzione dei volumi in una leggibile immagine urbana dove primeggiano la densità, l'equilibrio, il nitore e il governo delle parti.





- matrici compositive
- vista a volo d'uccello
- planivolumetrico e prospettiva dell'ingresso

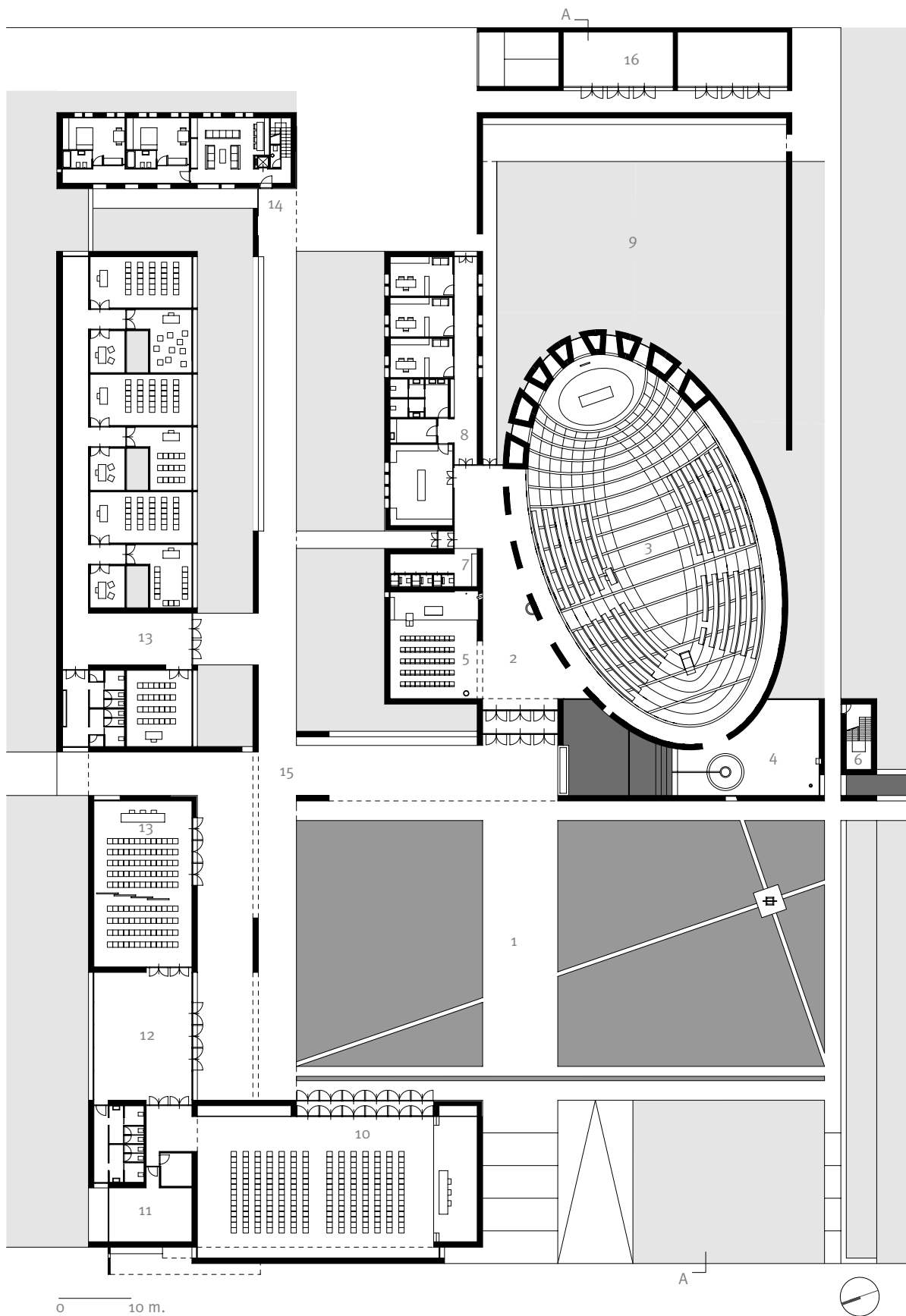


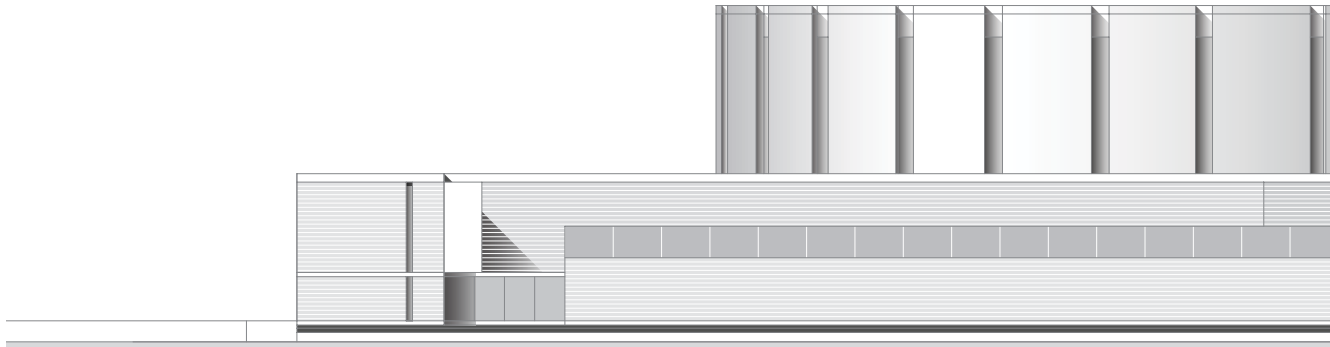


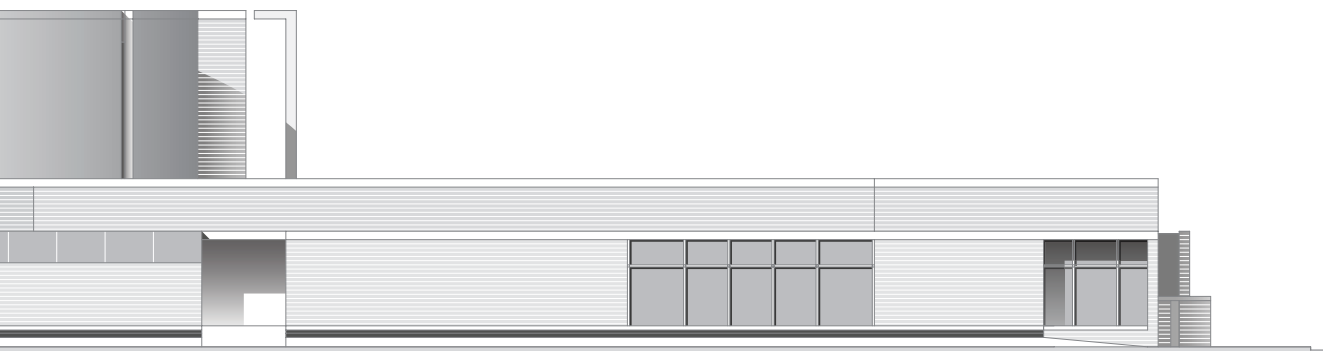
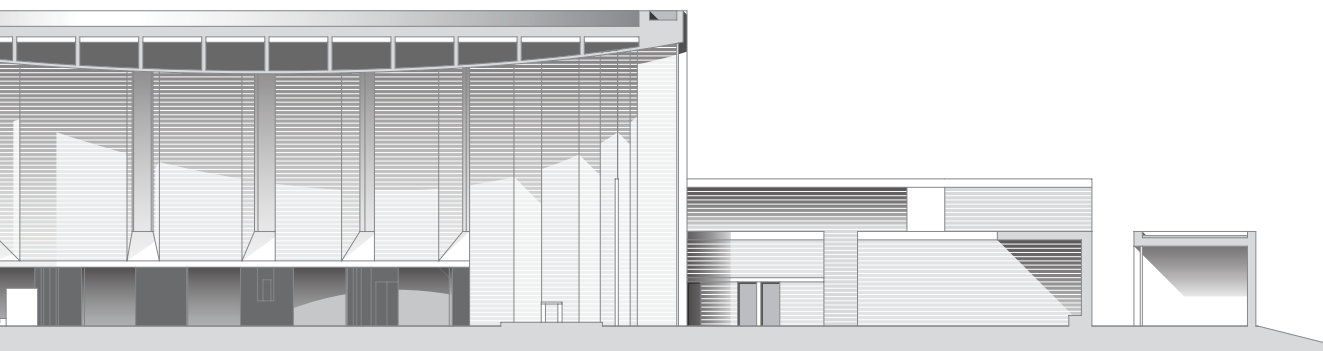
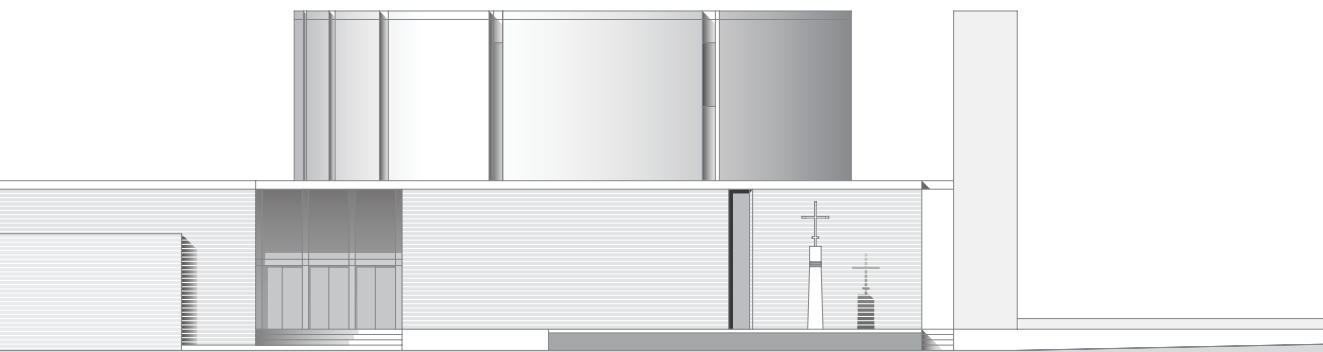
- battistero: l'ingresso
- battistero: l'interno

- planimetria piano terra
- 1 sagrato
- 2 ingresso, acquasantiera
- 3 aula
- 4 battistero
- 5 cappella feriale
- 6 campanile
- 7 penitenzieria
- 8 sacrestia e uffici
- 9 hortus conclusus
- 10 salone
- 11 servizi al salone
- 12 portico chiuso
- 13 aule catechesi
- 14 canonica
- 15 portico
- 16 locali tecnici

nelle pagine successive:  
 - prospetto a settentrione,  
 sezione AA,  
 prospetto a occidente  
 - croce di Theimer e  
 vista dell'aula di preghiera









*Sacro Cuore parish complex in Guastalla – Reggio nell'Emilia*

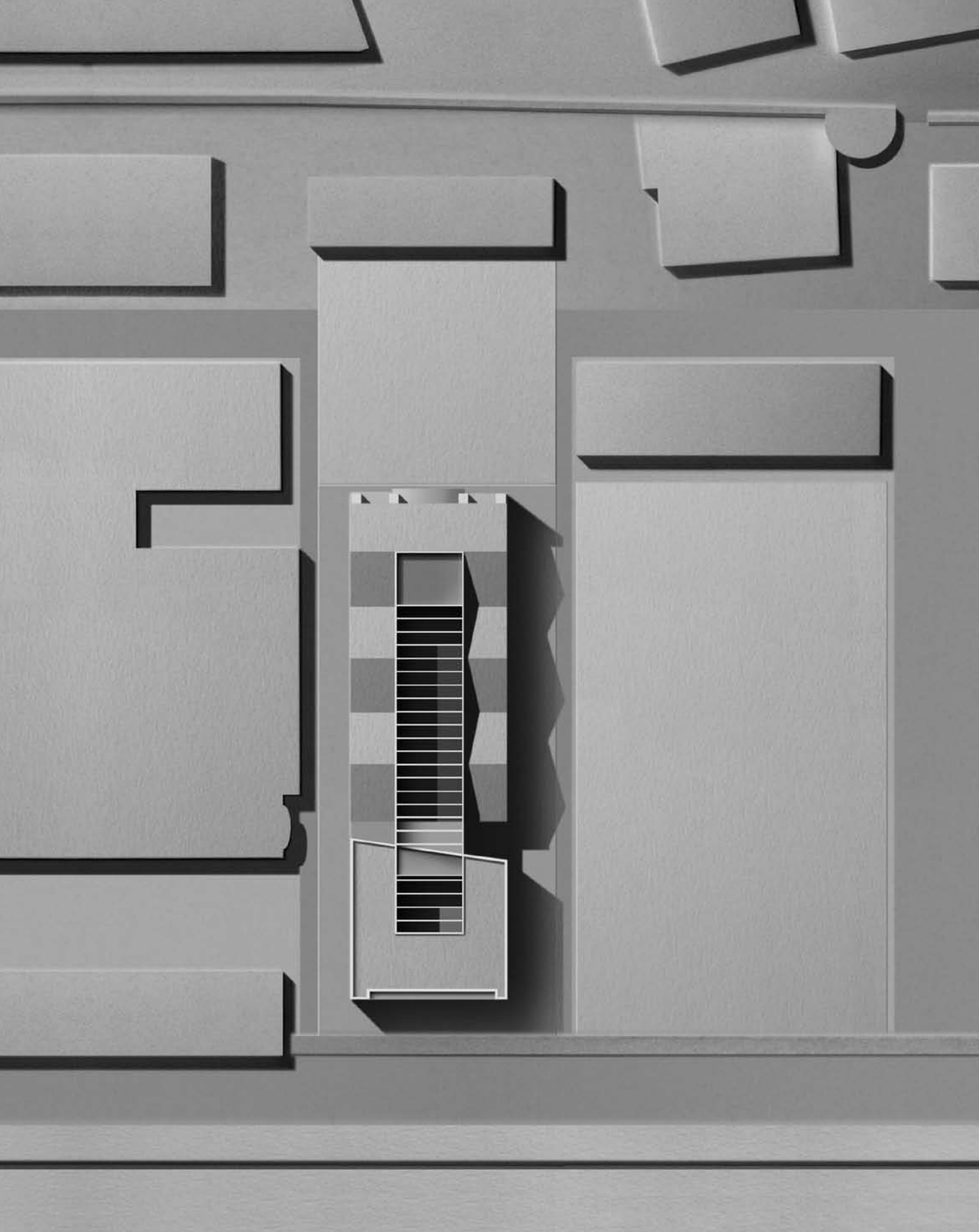
*The construction – intellectual even before it is physical – of a Catholic church takes as its starting point the forms of the liturgy. This does not imply any precept or utilitarian doctrine, but an understanding of the syntax of the various signa sensibilia that make up its firm foundation. If «the liturgy is all sign» (H. Van der Laan), the space of the ekklesia is the topography of «a holy game the soul plays in front of God» (R. Guardini), that is to say the reciprocal combinations of furnishings and vestments, vessels and smells, flames and sculptures, water and paintings, gestures and movements, words and song. Architecture's role is to be the fixed stage, the backdrop for a complex, articulated ceremony, a support that also takes part, one whose concinnitas will depend on the balance struck between functional needs and the desire for expression – in other words the transit between the material world and the world of the spirit, the visible and the invisible worlds. A reflection on the liturgy of the Word and the Eucharist is the armature underpinning this project.*

*The church building is divided into five parts: porch-atrium, weekday chapel, baptistery, sanctuary, and sacristy.*

*The geometry of the space goes beyond Borromeo's model and effects a metamorphosis of the basilica type in order to attain a more precise interpretation of Vatican II reforms. The focal points of the ellipse are mirrored in the poles of the rite – the pulpit and the altar – which are no longer grouped together in the chancel but now counterpoised along the same straight line. The objects used for worship mark off a dual spatiality in the two phases of the celebration which nonetheless does not interrupt the morphological unity of the sanctuary by breaking it into parts – a separation and symbiosis between the space of the assembly that listens and the space of the assembly that offers, omnium circumstantium, the sacrificium laudis. Eighteen windows, deeply splayed at a height of 2.8 meters, filter the natural light through panes of Volterra alabaster. Approaching the chancel, the interval between the windows diminishes and seven slits progress to floor level, with the luminosity of the apse breaking up the continuity of the ground plan; a western window captures the last ray of light. The Lord's Table, the regular parallelepiped of the pulpit, and the crucifix-*

*altarpiece more than seven meters tall are the work of the master Ivan Theimer; the dense web of engraved inscriptions are passages from the Gospels written in the many languages of the Mediterranean basin. This minute richness, reminiscent of sacred writings, counterbalances the spare, austere layout of the architectural volumes. Adjoining the church sanctuary are a group of buildings destined to making the complex a place of encounter and education, a place to meet and to play, to be welcomed and to stay. Space is assigned to the many planned activities in a scheme analogous to monastic complexes. The buildings are lined up with the pattern of the streets, with the sole exception of the church sanctuary, which is rotated about 19° to orient it perfectly in keeping with liturgical requirements. The areas destined for group use face onto the street, while the areas with more private purposes look in the opposite direction. The parvis, porches, vegetable gardens, courtyards, and gardens modulate the distribution of the volumes in a legible urban image in which prevail density, balance, lucidity, and management of the parts.*





# ANZIGIORNO

*Sede degli ordini professionali a Pistoia*

Il riassetto, o la modificazione, di un edificio esistente è innanzitutto un esercizio di decifrazione di ciò che si dà nella pura e immediata presenza, di ciò che accade nella solida materia, per via oggettuale. Ciò non comporta ovviamente la rinuncia alla conoscenza storica, né all'inchiesta filologica sui documenti, tuttavia sarà l'ermeneutica delle condizioni empiriche a rilevare le infinite tracce lasciate dalle stagioni e a riconoscere il carattere manifesto, il ritmo unico dell'esistente cui le trasformazioni sono chiamate a corrispondere. Sarà dal concreto reale, dal suo esserci, che il progetto deve fabbricare i propri convincimenti e la propria necessità.

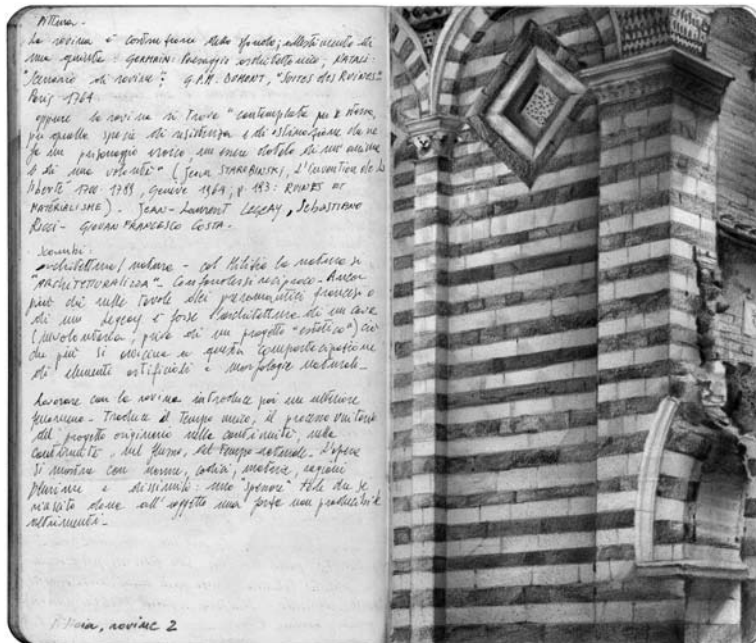
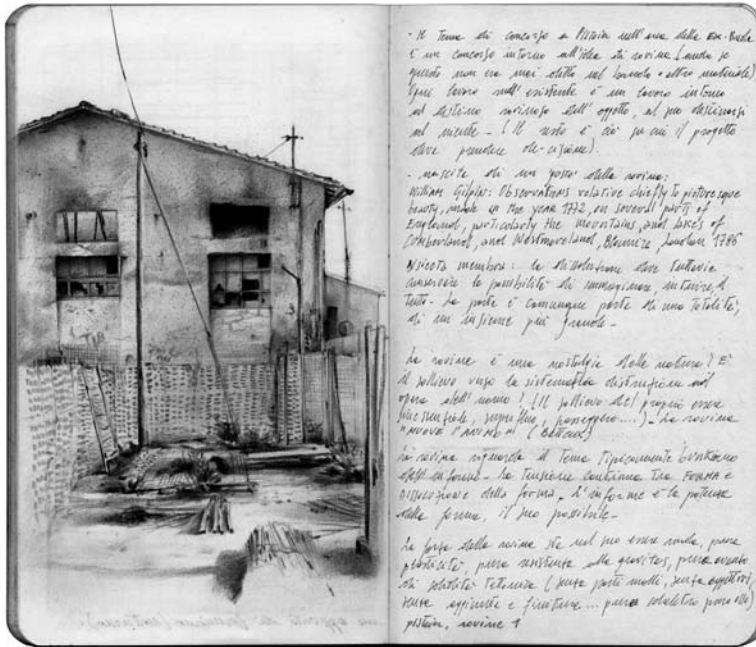
A Pistoia la committenza prevedeva di mantenere solo una campata delle tre che costituivano lo scheletro dell'officina. Questa salvaguardia parziale avrebbe interessato il prospetto del Coppedè e l'area ad essa più prossima; un'opzione che avrebbe ipostatizzato il valore monumentale del resto, dell'avanzo metonimico, e che al contempo sfuggiva a una comprensione delle strategie di recupero come problema propriamente compositivo e non meramente tecnico o funzionale. L'integrità della matrice strutturale del manufatto va conservata non per opportunità estetica ma per principio logico: una razionalità esplicita nello stato delle cose che il disegno di progetto deve con rigore salvaguardare. La proposta prevede di sostituire solo la superfetazione a meridione lasciando uno stacco nella linea continua del fronte longitudinale quale intervallo tra la preesistenza e il rifacimento – una discontinuità che segna poi anche un salto nella stessa distribuzione delle attività presenti nell'immobile.

Il tema, o l'immagine rappresentativa, sviluppata nella parte principale è quella della sovrapposizione dei gusci o della «casa dentro la casa» per impiegare la terminologia di O.M. Ungers. Gli uffici degli ordini professionali sono alloggiati in un volume autonomo – per morfologia, statica, materiali e disposizione planimetrica e di sezione.

Le dimensioni dell'inserito sono tali da non compromettere la percezione dell'intero complesso e dunque capaci di rendere comprensibile il nuovo come blocco contenuto in uno spazio di scala maggiore; seppure i passi e gli intervalli dell'addizione derivino il loro ritmo dalla maglia esistente non c'è mimesi

o raddoppiamento di forme e la stratificazione delle lingue non è celata. Una strategia compositiva affatto originale: moltissimi edifici per il culto che la tradizione ci ha consegnato alloggiavano macro oggetti/piccole architetture che come in un riflesso di specchi contrapposti moltiplicano i recinti spaziali forzando, per via concettuale, lo stesso confine fisico del luogo.

La sala conferenze occupa per intero la porzione a nord facendo sì che la continuità della facciata liberty sia confermata dal *continuum* dell'invaso da essa delimitato; è questa l'unica condizione possibile affinché il mantenimento del reperto non suoni come puro valore ornamentale, decorativo. Una incisione nel tetto approssima il vuoto delle navate ad una piazza coperta – analoga a quella di certi mercati ottocenteschi o ad alcune stazioni ferroviarie – implementando la successione e il rincorrersi di interno ed esterno, dentro e fuori.

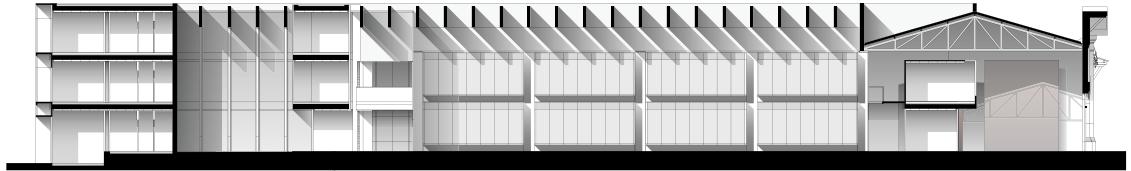
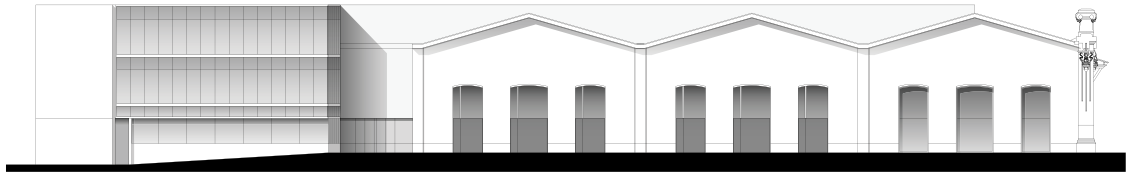


- Pistoia: area ex Breda
- Pistoia: San Giovanni Fuorcivitas

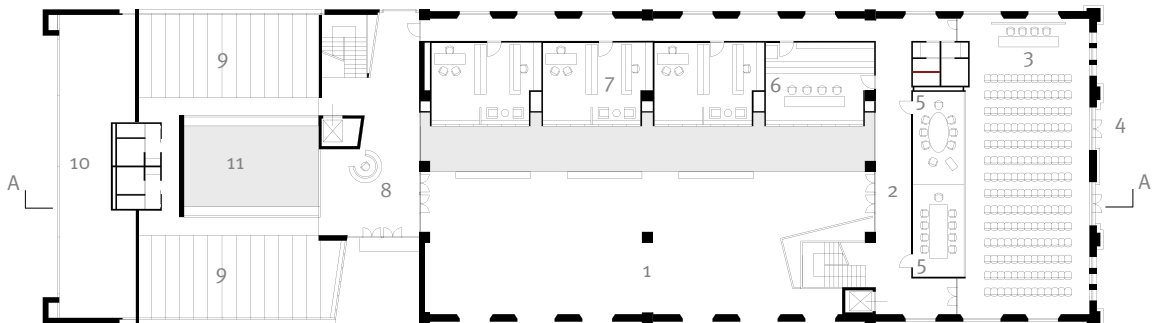
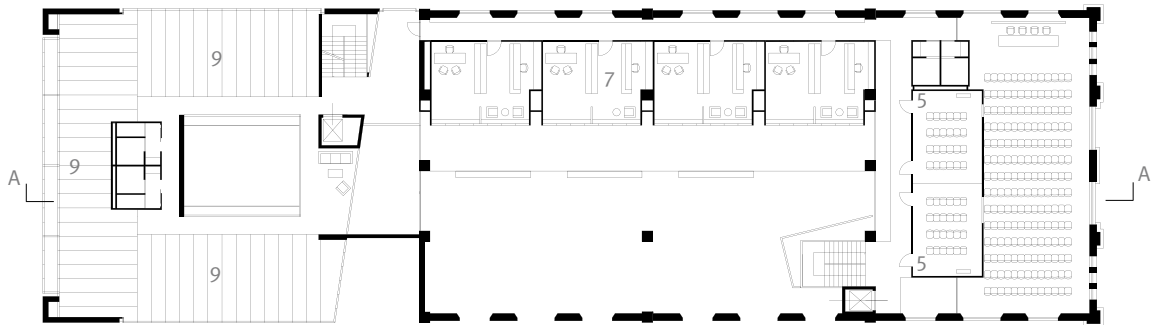
- planimetria piano terra,  
 planimetria piano primo,  
 sezione AA,  
 prospetto a oriente

- 1 piazza coperta
- 2 ingresso interno
- 3 sala incontri
- 4 ingressi indipendenti
- 5 sale riunioni
- 6 archivio biblioteca
- 7 uffici Ordini
- 8 ingresso uffici
- 9 uffici
- 10 spazio commerciale
- 11 corte

nelle pagine successive:  
 - la piazza coperta  
 - la sala incontri



0 10 m.











*Professional association headquarters – Pistoia*

*The renovation or modification of an existing building is first and foremost an exercise of translating what is given into pure and immediate presence, what occurs into solid matter, by means of the object. This obviously does not mean eschewing a knowledge of its history or a philological investigation of the documents; in any case, a study of the empirical condition will reveal the countless traces left by the passing seasons and recognize the manifest character, the unique rhythm of what already exists, to which the transformations are asked to respond. It will be out of this concrete reality, its being there, that the design will produce its conviction and its necessity. In this project in Pistoia, the client planned to maintain just one bay of the three that made up the framework of the physical plant. This partial preservation would have involved the Coppedè front and the area closest to it, a decision that would have hypostasized the monumental value of the remainder, of the metonymic survival, and at the same time eluded an understanding of the strategies of recovery as a properly compositional problem, not merely technical or functional. The integrity of the structural matrix of a man-made object should be conserved not for reasons of aesthetic convenience but out of logical principle: an explicit rationality of the state of things that the architectural plans must rigorously safeguard. The proposal calls for replacing only the superfetation on the south, leaving a break in the continuous line of the longitudinal front as an interval between the pre-existent and the renovation, a discontinuity that marks also a break in the arrangement of the activities housed in the building. The theme, or the representative image, developed in the main part is that of overlapping shells or of the «house within a house» to use O.M. Ungers' term. The offices of the professional associations are housed in an autonomous unit, in terms of morphology, static quality, materials, ground plan and cross-section. The size of the insert is such that it does not compromise perception of the entire complex and thus enables an understanding of the new as a block contained within a larger space. Even though the passages and intervals of the addition take their rhythm from the existing framework, there is no mimesis or duplication of forms, and the stratification of the*

*architectural languages is not concealed. As a compositional strategy, this is hardly new: a great many houses of worship handed down to us by the tradition hold large objects or small architectural structures that, like in a play of facing mirrors, multiply the enclosures of space, forcing conceptually the very boundaries of the place. The conference hall occupies the northern portion completely, so that the continuity of the Art Nouveau façade is matched by the continuum of the space bound by it. This is the only possible way to keep the maintenance of the surviving element from assuming a purely ornamental, decorative value. A cut in the roof gives the open space of the naves the feeling of a covered public square, analogous to certain nineteenth-century marketplaces or some railway stations, implementing the succession and alternation of internal and external, inside and outside.*



BIBLIOGRAFIA

## testi (selezione)

F. Arrigoni, D. Dinelli, *Il sogno della rovina*, prefazione di P.C. Santini, introduzione di A. Natalini, San Marco, Lucca 1992  
 M. Arrigoni G. Pietrini, *Di nuove architetture disegnate*, prefazione di P.C. Santini, introduzione di L. Macci, San Marco, Lucca 1993  
 F. Arrigoni (a cura di), *Adolfo Natalini. Disegni 1976-2001*, Motta, Milano 2002  
 F. Arrigoni, *Note su progetto e metropoli*, prefazione di V. Savi, Firenze University Press, Firenze 2004  
 F. Arrigoni (a cura di), *Guicciardini e Magni architetti. 9 musei + 9 mostre*, introduzione di A. Natalini, Verba Volant, Londra 2004  
 F. Arrigoni, *Incipit. Esercizi di composizione architettonica*, Firenze University Press, Firenze 2006  
 F. Arrigoni, *Il cervello delle passioni. Dieci tesi di Adolfo Natalini*, Firenze University Press, Firenze 2008  
 F. Arrigoni, A. Boschi (a cura di), *Dentro le forme del vuoto*, Skira, Milano 2008  
 AA 01 - studio medico, Blurb.com, San Francisco, CA 2009  
 AA 02 - interno a Lucca, Blurb.com, San Francisco, CA 2009  
 F. Arrigoni, *Cava. Architettura in ars marmoris*, Firenze University Press, Firenze 2009  
 Arrigoni Architetti - Dopopioggia, Blurb.com, San Francisco, CA 2010

## articoli e progetti in volume (selezione)

*Lo spazio pubblico in Italia 1990-1998*, catalogo della mostra, a cura di P.C. Pellegrini, A. Acocella, M. Casamonti, Alinea, Firenze 1999  
*Nuove chiese italiane*, supplemento a "Casabella" n.671, Electa, Milano 1999  
*Lo spazio pubblico in Spagna 1990-2000 - Lo spazio pubblico in Italia 1998 - 2000*, catalogo della mostra, a cura di P.C. Pellegrini, A. Acocella, M. Casamonti, Alinea, Firenze 2001  
 F. Pirazzoli (a cura di), *Fra terra e cielo. Architettura e spazio sacro in Italia tra il 1975 e il 2000*, Diabasis, Reggio Emilia 2002  
 AA.VV., *1980-2001 Toscana contemporanea*, voce Fondazione Ragghianti, Maschietto editore, Firenze 2002  
 F. Arrigoni, 'Marginalia a una fabbrica senese di Adolfo Natalini', in: Natalini Architetti, *Un edificio senese*, Gli Ori editore, Siena 2002  
 Accademia Nazionale di San Luca, *Premio Giovani Architettura 2003*, catalogo della mostra, De Luca editori d'arte, Roma 2003  
 F. Arrigoni, 'Allestimenti museografici contemporanei', in: A. Cornoldi (a cura di), *Architettura degli interni*, IUAV, Il poligrafo editore, Padova 2005  
 F. Arrigoni, 'Cristaux' in: G. Pietrini (a cura di), *Trois maisons*, Neuchatel 2005  
 F. Arrigoni, 'Simulacri tra l'Alpe e il mare', in: C. Luschi (a cura di), *Dialogo tra l'acqua e l'architettura*, Alinea, Firenze 2005  
 F. Arrigoni, 'La pazienza dei giorni', in: G. Cataldi (a cura di), *Oltre l'architettura moderna*, quaderni di Aiòn, Firenze 2006  
 'Arrigoni Architetti', in: *Nuova architettura italiana*, quaderni di Aiòn, Firenze 2006  
 F. Arrigoni, 'Henraux: il nuovo padiglione delle esposizioni', in: C. Paolicchi (a cura di), *Henraux dal 1821: progetto e materiali per un museo di impresa*, Bandecchi & Vivaldi, Pontedera 2006  
 F. Fabbrizzi, 'Adolfo Natalini, Fabrizio e Marco Arrigoni - Aula Mariana del Santuario di Montenero', in: *Topografie. Linguaggi di architettura ambientale*, Alinea, Firenze 2008  
 F. Fabbrizzi, 'Fabrizio Arrigoni', in: *Opere e progetti di scuola fiorentina 1968 - 2008*, Alinea, Firenze 2008  
*Nuove chiese italiane 4*, supplemento a "Casabella" n.765, Electa, Milano 2008

## articoli e progetti su riviste (selezione)

'La casa lontana', "Modo" design magazine n.123, Milano 1990  
 M. Arrigoni, G. Pietrini, 'Un nuovo museo di storia naturale per la città di Lucca', "Museologia Scientifica" X, (3-4), Verona 1993  
 A. Angelillo, 'Progetti italiani al concorso per lo Spreebogen di Berlino', "Casabella" n.601, Milano 1993  
 'Seminario di progettazione a Monteruscello', "Domus" n.755, Milano 1993  
 M. Arrigoni, G. Pietrini, 'Armonie allestitive', "Exporre" n.23, Milano 1995  
 F. Arrigoni, 'Il destino della Großstadt', "ARC Architettura Ricerca Composizione" n.4, Milano 1999  
 Arrigoni Architetti, 'Campanile rupestre', "Chiesa Oggi. Architettura e comunicazione", n.38, Milano 1999  
 F. Arrigoni, 'Passaggi', "ARC Architettura Ricerca Composizione" n.6, Milano 2000  
 'Cento progetti', "D'Architettura" n.17, Milano 2002  
 F. Arrigoni, M. Arrigoni 'Spazi servili. Lo spazio dell'esporre come metamorfosi e cura dell'esistente: quattro allestimenti nelle sale del San Micheletto', "Luk" n.6 nuova serie 1, Lucca 2002  
 F. Arrigoni, 'L'architettura del buongoverno. Marginalia a una fabbrica senese di Adolfo Natalini', "Aiòn" n.1, Firenze 2002  
 F. Arrigoni, 'Segni nel paesaggio', "Firenze Architettura" n.1&2, Firenze 2002  
 F. Arrigoni, 'L'aula cosmica. Santuario di Montenero a Livorno', "Chiesa Oggi. Architettura e comunicazione" n.57, Milano 2003  
 R. Bertini, 'Piazze in Toscana: due esiti concorsuali', "Opere" rivista toscana di architettura n.1, Firenze 2003  
 S. Pace 'Puccini, oltre il realismo dell'illusione', "Il giornale dell'architettura" n.12, Torino 2003  
 P. Bortolotti, 'Adolfo Natalini architetto', "Luk" n.7/8 nuova serie 2, Lucca 2003  
 F. Arrigoni, 'Con le ossa di Gea. Aula Mariana a Montenero, Livorno', "Aiòn" n.6, Firenze 2004  
 S. Mariotti, Arrigoni Architetti 'Il giardino dei ciliegi. Progetto di fattibilità', "And" n.2, Firenze 2004  
 S. Pisaniello, 'Mostra La scena di Puccini. L'immaginario visuale e l'opera', "Anfione e Zeto" rivista di architettura e arti n.17, Padova 2004  
 F. Arrigoni, 'Aula Mariana a Montenero', "Architetture Livorno" n.1, Pisa 2005  
 F. Arrigoni, 'La casa del gabbie', "Firenze Architettura" n.1&2, Firenze 2005  
 A. Colonnetti, 'Richard Neagle tra due culture', "Ottagono" n.182, Bologna 2005  
 F. Arrigoni, 'Sulla terra sotto il cielo. Santuario di Montenero', "Area" n.83, Milano 2005  
 F. Arrigoni, 'Marmi al San Micheletto. Henraux dal 1821: progetto e materiali per un museo d'impresa', "Luk" n.13/14 nuova serie 8/9, Lucca 2005  
 F. Arrigoni, 'Natalini Architetti. Coop Gavinana shopping center', "Materia" n.52, Milano 2005  
 F. Arrigoni, 'Guido Canali. Una fabbrica a Montevarchi', "Opere" rivista toscana di architettura n.15, Firenze 2005  
 F. Arrigoni, 'Tra acque e cielo: Ijsselkade, Doesburg', "Firenze Architettura", n.2, Firenze 2006  
 F. Arrigoni, 'La città rossa. Natalini architetti, album fiorentino', "Aiòn" n.11, Firenze 2006  
 F. Arrigoni, 'Grundrisz', "Firenze Architettura", n.1, Firenze 2008  
 F. Arrigoni, 'Stanze per Marino Marini', Luk, n.17/18 nuova serie 12/13, Lucca 2008  
 F. Arrigoni, 'Velature', "Firenze Architettura", n.2, Firenze 2009  
 F. Arrigoni, 'Cava. Architectura in ars marmoris', "Firenze Architettura", n.1, Firenze 2010





Fabrizio Arrigoni, Marco Arrigoni, Damiano Dinelli aprono il proprio atelier nel 1996 dopo i comuni studi presso la Facoltà di Architettura di Firenze. Premiati dall'Associazione Nazionale Musei Scientifici per la migliore tesi in Museologia Scientifica nel 1991, vengono selezionati al Premio Architettura Giovani 2003, Accademia Nazionale di San Luca, Roma. Partecipano a numerosi concorsi di architettura in Italia e all'estero risultando più volte premiati e segnalati (nuovo edificio in Place Leopold, Arlon (B); riqualificazione del centro storico di Pontassieve (Fi); masterplan per l'area denominata 'Auf der Reit' Schwabach, (D); ampliamento dell'edificio scolastico, Soragna (Pr); sistemazione del centro storico di Cameri (No); nuova gipsoteca a Casalbeltrame (No); scuola materna ed elementare a Bagno a Ripoli (Fi), complesso di uffici "Despina business park" a Zola Predosa (Bo), sistemazione di piazza dei Fornelli e nuova torre urbana, Volterra (Pi). Tra il 1998 ed il 2000 collaborano con lo studio Natalini Architetti alla realizzazione dell'Aula Mariana nel Santuario di Montenero (Li). Dal 1993 seguono i progetti di allestimento delle esposizioni per la Fondazione Centro Studi sull'Arte L. e C.L. Ragghianti a Lucca. Tra gli ultimi progetti: il padiglione delle sculture presso il plesso industriale Henraux a Querceta (Lu), la nuova sede Ordini professionali nell'area ex Breda, Pistoia, il complesso parrocchiale del sacro Cuore a Baragalla, Reggio Emilia. Nel 2009 vincono il concorso di progettazione per la realizzazione del Nuovo Istituto Agrario Bettino Ricasoli di Siena. Fabrizio Arrigoni, dottore di ricerca in composizione architettonica e urbana, è ricercatore presso il Dipartimento di Architettura – disegno storia progetto – dell'Ateneo fiorentino dove insegna progettazione architettonica nella Facoltà di Architettura.

arrigoniarchitetti@alice.it

*Fabrizio Arrigoni, Marco Arrigoni and Damiano Dinelli opened their studio in 1996 after studying together at the Architecture School of the University of Florence. After winning an award from the Italian National Association of Science Museums for the best dissertation on scientific museology in 1991, they were selected for the 2003 Young Architects Prize offered by the Accademia Nazionale di San Luca in Rome. They have participated in numerous architecture competitions in Italy and abroad, winning various awards and honorable mentions, for example for a new building on Place Leopold in Arlon, Belgium; urban rehabilitation of the historic center of Pontassieve, near Florence; a master plan for the area called 'Auf der Reit' in Schwabach, Germany; an extension to the school building in Soragna (province of Parma); urban renewal of the historic center of Cameri (Novara); a new gallery of plaster casts in Casalbeltrame (Novara); a kindergarten and elementary school in Bagno a Ripoli (Florence); an office complex called Despina Business Park in Zola Predosa (Bologna); and urban renewal of Piazza dei Fornelli and a new urban tower in Volterra (Pisa). From 1998 to 2000, they collaborated with Natalini Architetti to build the Aula Mariana, an auditorium in the Marian sanctuary of Montenero in the province of Livorno. Since 1993 they prepare and oversee the exhibition installations for the Ragghianti Foundation Art Study Center in Lucca, Italy. Among their most recent projects are: the sculpture pavilion in the Henraux industrial complex in Querceta (Lucca); the new headquarters for the body of professional associations on the site of the former Breda factory in Pistoia; and the parish complex for the church of Sacro Cuore in Baragalla (Reggio Emilia). In 2009 they won the competition to draw up plans for the Nuovo Istituto Agrario (highschool for agriculture and winemaking) in Siena. Fabrizio Arrigoni, who holds a doctorate in architectural composition, is senior lecturer in the Department of Architecture at the University of Florence, where he teaches Architectural Design.*





